CINEMA NOVO
TROPICALISMO
ALEGORIAS DO CINEMA MARGINAL
SUBDESENVOLVIMENTO
Ismail Xavier

ISMAIL XAVIER

# ALEGORIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO

## CINEMA NOVO, TROPICALISMO, CINEMA MARGINAL

COSACNAIFY

# PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

Este livro focaliza o final dos anos 60, um momento de forte transição – política, cultural, estética – em que o cinema, o teatro, as artes visuais e a MPB, de forma conjunta e em constante interação, definiram uma época e mantiveram um debate de rara densidade. Tivemos a síntese de um legado construído ao longo do século XX, desde o modernismo dos anos 20 até o momento nacional-desenvolvimentista dos anos 50 que definiu um campo de confrontos polarizado na década de 60. Nas artes, houve uma veloz sucessão de inovações que, depois do golpe militar, não arrefeceu, tornando-se ainda mais intensa em suas rupturas e tensões com o poder, entre 1967 e 1970. Antes e depois do AI-5, criou-se uma constelação de experiências e obras que repercutem até nossos dias como referências, reinterpretadas no debate contemporâneo.

Atento a isso, retomo questões que, colocadas nos anos 60, tiveram um percurso que vale lembrar nesta breve reflexão sobre a alegoria e as relações entre estética e política. O balanço é referido ao que em meu trabalho mais recente se liga aos temas deste livro.

É comum a constatação de que a cultura, de modo geral, se configura hoje de forma distinta no que diz respeito aos modos de produção e opções estéticas, e é frequente a comparação com aquele momento para marcar a diferença, mesmo quando a crítica se ocupa de artistas que, no cinema, no teatro, na música e nas artes visuais, têm dado prosseguimento a obras iniciadas nos anos 60. No caso dos cineastas, a filmografia recente evidencia os desdobramentos de percursos que, em cada caso, definem uma articulação entre a resposta à conjuntura atual e traços de estilo que condensam a experiência acumulada. Eduardo Coutinho, Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Walter Lima Junior e Paulo Cesar Saraceni são exemplos desse processo em que se debate, de novo, o lugar do cineasta na conjuntura social e política. Se os filmes que analiso neste livro colocaram em questão a condição do cineasta como porta-voz da comunidade imaginada (a nação, o povo), o contexto cultural mais recente

tornou ainda mais aguda esta interrogação.[1]

Tal perda de um caráter afirmativo alimentado pelo que era visto como um mandato de sabor coletivo foi normalizada ao longo das últimas décadas em que a consolidação da Nova República se articulou à nítida expansão e total hegemonia dos parâmetros de mercado na produção cultural, devendo o cinema brasileiro fazer, de saída, um esforço para legitimar sua presença na sociedade. A busca da intervenção política não desapareceu, mas se deslocou, incorporando formas variadas de ceticismo, uma dúvida quase sistemática, que reforçou o debate em torno das condições que tornam possível (ou impossível) tal intervenção, e resultam no encaminhamento dos projetos e na composição dos filmes. Essa é uma problemática que todos partilham, os que viveram os anos 60-70 e os cineastas das novas gerações, cuja relação com o passado – seja como dado de inspiração ou de recusa – tem um ponto forte de referência no cinema moderno.[2] No debate, eles têm dado pouca ênfase a rupturas radicais, exceto em raras declarações que vieram como resposta a perguntas diretas ou mesmo a provocações quando, por exemplo, Fernando Meireles expressou sua distância face ao cinema novo. De qualquer modo, há um saber tácito sobre as posições dos cineastas atuais, pois seus filmes constroem sua relação efetiva, não só com o passado, mas também com o presente.

Na crítica, um tema é a diferença de condição e a prática do cinema de autor que separa as duas épocas, antes identificado com a militância, hoje mais pragmático, de certo modo em sintonia com a atmosfera política do país em que a palavra de ordem é “viabilização”, ou “governabilidade”. São distintos os modos de financiamento e de produção e houve deslocamentos no tratamento de certos temas como a representação do bandido social (o cangaceiro, por exemplo), a migração, a ordem familiar e a violência nas grandes cidades. E as comparações mais produtivas entre ontem e hoje ocorrem quando estão em pauta as relações entre estética e política, convenções e rupturas, inserção nos parâmetros da indústria cultural ou afirmação de linguagens alternativas. Como os filmes que analisei se inserem no campo das rupturas ou, pelo menos, de exercício livre da autoria no que se pode, para resumir, associar à categoria do “filme de arte” da cultura dos festivais internacionais, cabe lembrar a permanência hoje do cinema de autor, em seus vários matizes, envolvendo muitos cineastas; entre eles, Walter Salles, Murilo Salles, Beto Brant, Tata Amaral e Luiz Fernando Carvalho.

Amaral e Luiz Fernando Carvalho.

Trata-se de uma produção que, tal como a que deu origem ao cinema moderno, mas sem fatores de coesão como manifestos, desenvolve um diálogo com aquele público que participa do circuito das mostras e das salas que exibem o que de melhor podemos ver aqui da Europa e da Ásia. Ou seja, ronda na periferia do mercado, com raras exceções, como aconteceu com *Central do Brasil*, quando seu debate sobre as questões sociais incorpora um cinema de gênero. No entanto, na maioria dos casos se afasta de fórmulas já consagradas e, em seu ponto-limite, compõe um cinema mais agressivo na experimentação cuja presença é rarefeita nas salas de cinema. Não apenas por isso, mas pela conjuntura cultural e política, tem gerado menos impacto e menos polêmica do que o seu congênere dos anos 60-70. O que não significa que, do ponto de vista da crítica, seja menor o interesse por esse cinema que se propõe como um desafio e passeia por uma poética do insólito de modo incisivo – como Edgard Navarro, Cláudio Assis, Sérgio Bianchi, José Eduardo Belmonte, Ricardo Miranda, entre outros –, ou se faz ensaio voltado para discussões conceituais nos moldes do Godard de *A Chinesa* [*La Chinoise*, 1968], como faz Tiago Mata Machado em *Os residentes* [2010], ou recolhe a experiência de um teatro e de um cinema brasileiros que selaram a tensa união de Brecht e Artaud, como em *Canção de Baal* [2008], de Helena Ignez. Muitas vezes, há uma reflexão explícita sobre o cinema de Glauber, Sganzerla ou Bressane em Helena Ignez, Joel Pizzini, Bruno Safadi e Erik Rocha.

O documentário, às vezes na fronteira do filme-ensaio, tem se afirmado como um polo de criação cuja pesquisa de métodos impulsiona a reflexão crítica mais adensada em torno de novas formas de representação ou de questionamento da imagem como representação. Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, Arthur Omar, Cao Guimarães, Carlos Nader, Maria Augusta Ramos, Marília Rocha, Evaldo Mocarzel, Andrea Tonacci, entre outros, não descartam a discussão de uma lógica implicada na experiência social, mas os conceitos subjacentes e os nexos propostos tendem a emergir de composições visuais que recolocam a pergunta “o que é o cinema?” ou convidam o espectador a pensar a partir de um corpo a corpo com as individualidades e com o tecido de vivências inseridas num campo de contingências que fazem parte do teatro do cotidiano ou de narrações embaladas pela memória afetiva que entrelaça pessoa e personagem,

fala pessoal e enunciação coletiva. A contaminação recíproca de espontaneidade e *mise-en-scène*, traço inelutável da interação social, acentua seu investimento performático quando enfrenta o olhar da câmera.

Esses são alguns traços de uma nova partilha de experiência trazida pela postura do cineasta que assume uma posição de olhar e escuta que não é fácil equacionar, mas que é sensível à permanência da assimetria de poder a separar o homem com a câmera de seu interlocutor-personagem. Ao se confrontar com o teatro do cotidiano administrado pela mídia, algo que em ponto menor espelha o jogo maior da vida política, o documentarista compõe uma experiência de oposição e resistência, busca alternativas que definem um reencontro não exatamente com o real isento de qualquer teatralidade, mas com a própria teatralidade, trabalhada em outras bases.

O cinema, no ponto-limite de sua fricção com o real, dialoga com experiências de um teatro contemporâneo também às voltas com projetos de redefinição da cena onde a performance teatral busca a conexão com o documentário, a incorporação da forma-entrevista e a criação de dispositivos de registros de imagem que se justapõem à ação levada no palco, na igreja, na prisão ou nas ruas. Os novos recursos de uma cultura mediada pela tecnologia potencializam o atravessar fronteiras, embaralhar terrenos, e uma parcela dos artistas comprometidos com o legado da experimentação passou a atuar no campo do “cinema expandido”, da videoarte e das instalações que se expõem em galerias, tanto quanto ou mais do que nas salas de cinema, caso de Arthur Omar, André Parente, Kátia Maciel e Carlos Adriano. A experiência contemporânea renovou e ampliou um diálogo, ou interpenetração, entre cinema e artes visuais, diferente daquele presente no cinema moderno, quando a afinidade de espírito entre o neoconcretismo, o então chamado filme de artista (Artur Barrio, Lygia Pape, Yole de Freitas) e o trabalho de cineastas como Glauber, Rogério, Bressane, Tonacci, Rosemberg e Ivan Cardoso se expressavam de outra forma, à exceção da parceria direta Neville-Oiticica na composição da série “Cosmococas” em 1973, trabalho de composição de ambientes imagético-sonoros nos moldes das instalações hoje rotinizadas em nossa experiência.

Os filmes do período entre 1967 e 1970 que analisei neste livro tiveram, em comum com o teatro e as artes visuais, o senso de uma provocação ao espectador, a ruptura com o regime de contemplação (museológica) ou de

consumo (industrial) das imagens e encenações, afirmando o imperativo de participação que, nas artes visuais, significou uma ruptura com a superfície da tela, a passagem ao gesto, a provocação comportamental, desconcertos. No teatro, rompe-se o contrato da "boa condução" do espetáculo e da delimitação clara dos contornos da obra. O cinema, que tinha de trabalhar dentro dos limites da tela-superfície, define novas relações e requer novos modos de constituir seus efeitos apoiados na fragmentação, colagem, justaposição e nos gestos que quebram o protocolo, desorientam. A heterogeneidade de forma, os enigmas e desconcertos são modos de interagir com o espectador que têm afinidade com interrogações geradas ao longo da história da arte pelas alegorias, da composição dos trípticos da tradição cristã à montagem de palavra e imagem nos emblemas do século XVII e à colagem do século XX.

De Glauber a Tonacci, há aqui em pauta um diálogo com essa experiência histórica, assim como se apresenta aquela relação entre teatralidade e improviso, claro que não de forma tão radical como no caso dos filmes da produtora Belair, feitos por Sganzerla e Bressane em 1970. Na verdade, mesmo antes desse momento de dissolução final das fronteiras entre o espaço cênico, a movimentação da câmera e o lugar dos espectadores já se conferia ênfase especial à performance, que mais tarde se intensificou para vir ao centro do debate na cultura contemporânea. Sem perder a conexão com tais experiências, o movimento interno das alegorias dos anos 60 privilegiava a construção de um tempo instituído pela narrativa que compõe uma referência, mesmo que descontínua, fragmentada, balizando as formas de interação com o espectador. Todos os filmes que focalizo constroem uma diegese, mobilizam personagens cujas ações organizam um tempo que, embora fora do comum e variável em sua complexidade, coloca os filmes em conexão particular com a experiência social que permanece como referência. Esse é o seu lado mimético que não se confunde com simplicidade nem naturalismo, longe disso, mas define a sua inscrição no cinema moderno, num primeiro momento assumindo a acepção europeia (neorrealismo e *nouvelle vague*), mas depois caminhando na direção do experimental norte-americano inaugurado em 1947 (Maya Deren), que incluía mas não se esgotava na produção underground à qual foi associado o cinema marginal no fim dos anos 60. No percurso aqui trilhado, há uma progressão nas formas de dissidência instaladas no campo da ficção. E as alegorias invocam

dois diálogos articulados, ao compor uma iconografia que permite o cotejo entre filme e obra pictórica, e ao criar uma narrativa que possibilita o diálogo com a literatura e o drama, aspecto que solicita de modo mais incisivo a remissão ao tempo histórico tal como internalizado formalmente nos filmes.

## O CINEMA E O SUBDESENVOLVIMENTO: O ESTATUTO DO CINEASTA

O contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças. Está implicada na posição dos cineastas uma postura crítica a uma ordem social que inclui um controle do imaginário e das formas de representação exercido pela indústria cultural. Esta, no Brasil da época, tinha uma configuração bem distinta da atual, um terreno onde o cinema industrial globalizado tinha seu espaço e a televisão estava longe de alcançar a penetração social e a hipertrofia que adquiriu ao longo dos anos 70 e 80, até chegar a compor essa rede onipresente que a torna hoje um “problema a resolver”, não uma efetiva aliada, para o cinema brasileiro, embora tenha havido e continue havendo tentativas de políticas públicas e regulação que visam tal aliança.

Como sabemos, o colapso da Companhia Vera Cruz em 1954, ao lado de outros fatores, levou a nova geração de cineastas de esquerda a recusar uma produção industrial em sentido estrito, recusa que, em linhas gerais, persiste até hoje com todas as alterações de conjuntura e pensamento. O dado peculiar é que a vertente hegemônica no cinema moderno brasileiro se afastou de um projeto industrial para o cinema no mesmo momento em que tal projeto era tomado como a solução para os grandes problemas sociais vividos em função do arcaísmo das estruturas do país. Ressaltar essa posição e seu contexto é importante, pois a discussão de cinema, ao se politizar, assumiu a equação da pobreza e da desigualdade social tal como expressa na noção de

subdesenvolvimento que, formulada no plano da economia, assumia o princípio de que não se tratava apenas de uma nova descrição da distância entre pobres e ricos, centro e periferia, mas da elucidação de uma engrenagem a ser combatida.[3] Os cineastas se identificaram com o imperativo de transformação social e a formulação geral do problema os engajou, mas a forma como conduziram sua reflexão sobre os modos de produção e sobre a estética do cinema deixou claro uma diferença: era legítimo falar de um cinema subdesenvolvido, no plano econômico, mas não transplantar mecanicamente a noção para o debate estético-cultural. Neste terreno, não se aplicam certas quantificações de desempenho, a menos que a avaliação se reduza à questão do domínio técnico da comunicação – domínio que era e continua sendo o lado da *real politik* que privilegia a eficácia e a instrumentação para o poder. A arte tem outros critérios para definir suas respostas e sua oposição às conjunturas históricas. A reflexão dos cineastas sobre o subdesenvolvimento socioeconômico insistiu na diferença, no plano cultural-estético, entre industrialização e emancipação. O subdesenvolvimento como condição dramática deveria vir à tela em filmes que apostavam na luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, fatores vistos como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade. Em outras palavras, em seu programa estético e variedade de estilos, as alegorias do subdesenvolvimento trabalharam as tensões implicadas naquela diferença, em vez de acatar o imperativo da industrialização tal como conduzido nos termos da modernização conservadora consolidada a partir do golpe de 1964. É o momento em que a derrota efetiva e as desilusões dão ensejo à experiência concreta da história como um campo de contradições vivido pelos vencedores na forma do progresso, continuidade, e pelos vencidos na forma do desastre, descontinuidade. Essa lógica se desdobra no andamento das minhas análises, ressaltada pela escolha da alegoria como categoria capaz de dar expressão à forte relação entre forma e conjuntura que, distinta em cada filme, definiu a consistência interna do grupo e sua relação com o debate cultural do período. O essencial foi trabalhar tal categoria na multiplicidade de acepções que nos permite dar conta dos deslocamentos ocorridos na sucessão dos filmes, pois o senso de crise comum a todos se expressa de modo distinto em cada caso.[4]

Embora a formulação de Walter Benjamin fosse uma inspiração maior ao longo do livro, era necessário trazer para a análise tal multiplicidade de acepções

para evitar aplicações mecânicas e assegurar o que é fundamental no meu procedimento: escolher uma categoria de análise para evidenciar, pela variação formal da alegoria, a natureza do jogo intertextual entre os filmes, bem como a correlação entre forma e conjuntura desejada a partir da análise imanente. Por outro lado, meu modo de trabalhar a alegoria se deve, em parte, à minha relação com um conjunto de análises sobre o tropicalismo em que ela ocupou o centro, e que se tornaram clássicas na leitura do período. Cito como referência a reflexão sobre o problema da colagem na arte pop feita por Sérgio Ferro, o artigo sobre o tropicalismo de O. C. Louzada filho, a análise das relações entre cultura e política entre 1964 e 1969 de Roberto Schwarz, os livros de Gilberto Vasconcelos e Celso Favaretto, obras que compõem a discussão entre 1967 e 1977, formulando posições distintas diante do processo cultural, num debate que se desdobra até hoje.[5] A experiência do cinema está aí inserida e minha análise dos filmes, realizada nos anos 80, dialoga com esses textos. No entanto, a escolha se deve também a um trabalho anterior sobre Glauber Rocha, cineasta para quem a questão da alegoria já se colocava desde 1964, em *Deus e o diabo na terra do sol*, filme decisivo numa obra que sempre optou por dar ênfase a figurações da história, cujos termos se alteraram conforme a questão em pauta e o momento vivido, até *A idade da terra* [1979]. Dos filmes analisados neste livro, *Terra em transe* é o ponto inicial da série e traz o drama barroco, na mais direta conexão com a teoria de Walter Benjamin exposta em *Origem do drama barroco alemão*. Já a resposta de Sganzerla ao cinema de Glauber fez de *O bandido da luz vermelha* [1968] uma nítida cristalização do tropicalismo no cinema, com suas inspirações oswaldianas. Nesses dois filmes, e na série toda, é notória a oposição a um tipo de alegoria nacional em verdade não comentado no corpo do livro. Vale aqui me deter nesta referência que faz parte da questão nele discutida.

## A ALEGORIA COMO EXPRESSÃO DA CATÁSTROFE OU COMO NARRATIVA DE FUNDAÇÃO

*Terra em transe* revela de modo agressivo a nação como miragem, não como realidade. Ao dramatizar a crise dos projetos de emancipação nacional alimentados pela esquerda entre o governo Vargas e o golpe de 1964, explicita,

de várias formas, a ideia de que a nação não está formada, carece de consistência.[6] Em seu drama, o desastre maior na hora do golpe de Estado é o novo adiamento, decidido por Vieira, de um confronto que o filme vê como a condição para uma instituição efetiva da nação (ao exigir a ação de Vieira, Paulo diz “se vencermos será o começo de nossa história”). Todos os filmes da série analisada, cada um a seu modo e em seu tom, reiteram a criação de um lugar alegórico marcado pelo desfile de iniquidades, incongruências, anomia, violência, fragmentação ou incompetência constitutiva, até que a questão se dissolva de vez no último degrau, com a jornada do protagonista em *Bang bang* [1970], de Andrea Tonacci.

Não por acaso, um dos elos dessa série, *O bandido*, traz a sua autodefinição paródica como um “faroeste do Terceiro Mundo”, na colagem de experiências urbanas onde, num certo ponto, aparece a figura do cangaceiro. O essencial dessa ironia é comentado no livro, mas cabe lembrar aqui esse mote como reiteração da ideia enunciada no filme de Glauber (de que a nação não está formada) e para cotejar as alegorias do subdesenvolvimento com o seu oposto. Ao longo da história do cinema as alegorias como narrativas de fundação, estas que quase sempre são produto da indústria cultural, estão presentes em filmes clássicos monumentais do período silencioso e na configuração de gêneros industriais estáveis como o western, a ficção científica e o *film noir*, ganhando impulso especial quando o filme está balizado pela imaginação melodramática, passível de se manifestar em qualquer dos gêneros.

A narrativa de fundação coloca em pauta o processo de formação nacional – ou focaliza um momento decisivo dessa formação –, a partir de um esquema em que se entrelaçam dramas privados e grandes questões públicas, em que Eros e Polis se unem, e a paixão amorosa, o desejo heterossexual de um casal protagonista se funde a uma teia de acontecimentos históricos de modo que o seu destino condensa, como uma sólida figura, o destino nacional, dado o pressuposto de que o par expressa uma base comum de valores harmonizados e fundados na família.[7] O engajamento político dos protagonistas é facultativo, já que uma armação maior garante a sua sintonia com o processo mais amplo que eles simbolizam. Quando o jogo é melodramático, a nação é celebrada a partir de uma memória heroico-sentimental e uma iconografia feita de emblemas; os desenlaces são providenciais, rumo à felicidade, ou envolvem sacrifícios plenos

de sentido nesse eixo alegórico da fundação

Propor uma alegoria da catástrofe (*O bandido*) como um western do Terceiro Mundo é solicitar um comentário sobre *Deus e o diabo* para esclarecer o processo cristalizado no cinema moderno. O filme de Glauber é uma alegoria da esperança pautada na profecia – "o sertão vai virar mar" – dentro de uma figuração do tempo histórico que privilegia a relação vertical entre o passado recapitulado e o futuro anunciado, estando ausente o tempo presente. A tradição de violência do sertão é tomada como prefiguração da revolução por vir. O mar é o futuro, o não-lugar, a utopia, em oposição ao sertão como inferno – este mesmo que tanto obcecava o menino maior de *Vidas secas* (livro e filme). Nesse sentido, *Deus e o diabo* é teleológico, ao contrário dos filmes tratados neste livro. Ele trava um diálogo íntimo com o western, pela semelhança, mas também pela oposição, pois o gênero norte-americano, ao recapitular os momentos heroicos, constrói o mito de fundação a partir de um ponto de vista que supõe a nação formada e o estatuto de coesão social já instituído com base "na lei e na ordem", campo de valores traduzidos em uma convivência civilizada que resultou da luta travada pelos heróis nos tempos brutais em que a iniciativa do virtuoso e pistoleiro competente decidia os destinos de uma comunidade. Enquanto o western clássico, inclusive quando compõe o laço amoroso, é da ordem da narrativa de fundação, o filme de Glauber profetiza a nação futura, ainda não fundada; recompõe apenas uma fatia de um processo incompleto. A revolução ainda não aconteceu, e estão fora da vista (no filme) os agentes que poderiam capturar essa tradição de violência e dirigi-la rumo à emancipação efetiva.[8]

Como contraexemplo, podemos tomar o cinema mexicano que tanta incidência teve no estilo da Vera Cruz. Lá encontramos uma vigorosa forma da narrativa de fundação instituída numa certa conjuntura, a partir do momento em que o governo Cárdenas (1936-40) retomou o ideário da revolução interrompida (1911-20) e batalhou pela reforma agrária e por políticas de emancipação nacional, consolidando no poder um partido – o PRI, então PRN – que, como sabemos, dominou a política mexicana por meio século. Entre 1940 e 1960, esse cinema entendeu que tinha algo a celebrar, que a revolução era o ato de fundação já consolidado, sendo tema de filmes pautados pelo mesmo esquema do imaginário de fundação do western, tal como *Enamorada* [1946] de Emilio

Fernandez. No México, o imaginário popular em torno do bandido social como um justiceiro protorrevolucionário (Eric Hobsbawm) se mesclou com uma experiência concreta em que figuras como Pancho Villa se fizeram líderes da revolução, passando da condição de bandido itinerante para a de braço armado da insurgência, sedimentando a imagem que podemos ver no cinema mexicano antes que o PRI, o então partido da ordem, se desmascarasse como agente ativo da repressão, abalando o mito da revolução institucionalizada. A clássica visão hegemônica é questionada nos anos 60 quando o cinema moderno mexicano faz sua reflexão sobre o passado em filmes como os de Paul Leduc, que, em *México insurgente* [1968], expõe o lado problemático daquela experiência histórica.

Quando Glauber se inseriu no contexto dos filmes sobre o cangaço, já sabia ser outra a relação do cangaceiro (o tipo "vingador" de bandido social, segundo Hobsbawm) com a política, mas também reconhecia sua força simbólica na defesa da legitimidade da violência do oprimido que despertou tanto interesse nos anos 60. E Glauber optou pelo imaginário popular para conferir ao cangaço aquela inflexão que vemos encarnada em Corisco, não sem deixar claro os limites e o enredamento fatal de uma prática cujo papel no esquema profético é prefigurar a "guerra maior", esta que será livre dos entraves.

Não se trata de expor aqui as distintas visões do bandido social e sua significação histórica construída nos inúmeros filmes de cangaço, desde *O cangaceiro* [1953], de Lima Barreto. O percurso que inclui Glauber chega aos anos 90-2000 com a revisão feita por Paulo Caldas e Lírio Ferreira em *Baile perfumado* [1996], quando a elegia do cangaço incorpora uma iconografia pop e confere outra tonalidade a uma visão de Lampião como ícone popular, agora não via cordel, mas reciclado pela cultura urbana.[9] Se pensamos na Vera Cruz, a narrativa de fundação em seu sentido mais canônico se encontra não no filme de Lima Barreto, mas em *Sinhá Moça* [1953], de Tom Payne. O momento da abolição se desenha como passagem civilizatória em que a trama da emancipação dos escravos está centrada na atuação secreta do herói, que tem sua recompensa final ao lado da generosa sinhá, filha do proprietário de escravos, que celebra com ele a notícia do gesto da Princesa Isabel. É um exemplo de cinema industrial que recolhe os códigos clássicos, lembrando em tom menor o senso de espetáculo que em outra escala se encarnara em *E o vento levou* [Victor Fleming, 1939] quando se figurou o mundo de escravos e de servas leais à filha

da casa-grande nessa chave, mas com um senso do destino heroico bem distinto, pois Scarlett O'Hara encarna outra noção do feminino e de sua relação com a elegia do escravismo confederado após a sua derrota, elegia iniciada por D. W. Griffith em *Nascimento de uma nação* [1915], uma canônica narrativa de fundação.

Se quisermos algo nessa direção no período da ditadura, chegamos às antípodas do cinema em foco neste livro: *Independência ou morte* [1972], de Carlos Coimbra, exemplo de narrativa de fundação não propriamente industrial, porém marcada pelo recorte clássico do cinema de mercado, com a mescla de entretenimento, melodrama e patriotismo oficial. É um caso raro de sintonia com o espírito de um regime que não encontrou o cinema que desejava e assumiu a televisão (e as telenovelas de fundação) como o veículo de penetração popular concordante com a sua política de integração nacional. A versão romanceada da independência traz Tarcísio Meira como D. Pedro i, ator que Glauber incorpora em *A idade da terra* como personificação de uma classe dominante local que administra, não sem tensões, a festa popular, e é tímida no confronto com Brahms, a personificação do imperialismo. Há ironia nessa retomada de Tarcísio que encarna os temores da elite e sua histeria, compensados por uma retórica do orgulho nacional que tem a sua encenação extraordinária no discurso feito no restaurante Amarelinho, em frente à Biblioteca Nacional, momento em que ele esboça uma narrativa de fundação para uso próprio numa fala que se repete à procura do tom justo. Seu malogro torna sua performance a exposição irônica de uma retórica que revela o vazio de tal discurso feito sob os olhares do povo na rua a cercar, não um palanque, mas a filmagem da cena.[10]

As experiências do cinema de autor dos anos 70 já continham, a seu modo, essa operação de esvaziamento, tal como acontecera com as alegorias aqui analisadas. Reforçando sua oposição às narrativas de fundação em estilo clássico, Joaquim Pedro, em *Os inconfidentes* [1972], não constrói a celebração de um momento decisivo, mas o compõe como alegoria de um presente problemático e coloca em xeque a figura dos intelectuais. *Triste trópico* [1974], de Arthur Omar, tematiza a viagem como formação, mas a experiência do protagonista num círculo ilustrado na Europa se desdobra numa peregrinação religiosa nos confins do Brasil, e seu desenlace é catastrófico; sua irônica narrativa de biografia falsa retoma a evocação de Canudos trazida por Glauber,

entrelaçada com referências não menos irônicas à experiência colonial.[11] 1974 é também o ano de *Uirá, um índio em busca de Deus*, de Gustavo Dahl, outra reflexão sobre a peregrinação religiosa permeada pelo colapso das referências do índio protagonista tomado pela melancolia e um senso de fim de mundo, dissolução de uma cultura.[12]

Em oposição às narrativas de fundação que reforçam o papel do melodrama e compõem o jogo de espelhos entre família e nação, Júlio Bressane, em *Matou a família e foi ao cinema* [1969], já construíra um corrosivo "álbum de família" no painel de crimes passionais, fragmentação e personagens à deriva; e incluíra no seu filme uma referência ao mundo de Nelson Rodrigues cuja obra seria adaptada por cineastas como Arnaldo Jabor, Neville D'Almeida e Haroldo Marinho Barbosa nessa mesma tônica da anatomia corrosiva da vida familiar e da crise da figura do pai. Temos um inventário que terá sua síntese no filme *Tudo bem* [1978], de Jabor, quando, em roteiro original, retoma o diálogo anterior com o dramaturgo e articula a crise da família com uma reforma tragicômica do espaço doméstico pensado como lugar alegórico em referência à nação. A representação do espaço privado como lugar alegórico de um desconcerto em que a distância entre pretensão e performance chega ao grotesco, principalmente quando se quer elegante, será retomada por Ugo Giorgetti em *Festa* [1989] e *Sábado* [1995].

A reflexão sobre o patriarcalismo e o lugar que nele ocupa a figura feminina adquire outra figuração ao abandonar a clausura doméstica e se expandir em *road-movies* (cuja dimensão de alegoria da catástrofe não é menor), como em Ozualdo Candeias, que, em *A opção ou as rosas da estrada* [1980], compõe a circulação das mulheres como mercadoria pelas estradas do país de modo a revelar sua função modernizadora na relação campo-cidade. Estamos longe do *road-movie* como gênero cinematográfico que recupera uma tradição literária de narrativas de viagem que definem um movimento de descoberta do mundo, formação, busca de aventura, quando laico e juvenil. Distância que Bressane já figurava em *O anjo nasceu* [1969], com seus criminosos radicais em fuga, e Tonacci em *Bang bang*, com a figuração da estrada como desastre, sem nenhum sentido de busca que possa ser levada a sério. Paulo Pereio, no papel de Tião Brasil Grande, não leva Iracema (Edna de Cássia) a sério no *road-movie* de Jorge Bodanski e Orlando Senna, *Iracema* [1974]. E a circulação da jovem

inocente que vem de comunidades ribeirinhas para Belém e se enreda com o caminheiro é uma jornada de ilusões perdidas, radical, grotesca. Vítima de um lance tão predatório quanto o da construção da transamazônica, a moça se faz alegoria do desastre embutido no milagre brasileiro, uma inversão antirromântica do sacrifício de Iracema, mãe do futuro, no romance de José de Alencar.[13]

Esses são alguns exemplos de um cotejo entre narrativa de fundação e figuração do desastre nacional que pode se expandir e sistematizar, como procuro fazer em trabalho que envolve uma constelação de filmes de diferentes países, num confronto de filmes clássicos e modernos, de modo a compor um quadro de oposições mais abrangente do que o desenhado neste livro, centrado num recorte da produção brasileira.[14]

Marcar essa oposição não esgota a avaliação do largo espectro das estratégias alegóricas; em particular, as muitas nuances que se afirmam em determinadas conjunturas, mesmo dentro do terreno dos cinemanovistas. Ainda em 1970, *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, traz outra figuração desse olhar para o tempo como corrosão, entre surto messiânico, feudos de família e desastre.[15] Adiante, em 1979, *Bye bye Brasil*, de Carlos Diegues, explora a dimensão alegórica do *road-movie* para compor, na chave da comédia, a elegia de um país que se dissolve, não na exclusiva direção do desastre, mas para tornar-se outra coisa, já prefigurada no movimento da Caravana Rolidei.

Na produção dos anos 90 e 2000, se ficarmos no motivo da viagem, encontramos uma diversidade de posturas, com nítida composição alegórica no caso do cinema de Walter Salles, que nos traz versões opostas no desenlace, quando a viagem como busca do pai guarda relações com um diagnóstico da nação (*Terra estrangeira* e *Central do Brasil*); e é outra a significação do *road-movie*, nesse plano da formação, quando o protagonista carrega toda a carga simbólica de Che Guevara (*Diários de motocicleta*, 2004). Há casos em que a viagem é jornada em busca da superação de um sufoco encarnado no mundo familiar, visto como lugar do ressentimento (*O céu de Sueli*, 2006, de Karim Ainouz). Mas o ressentimento não se apresenta apenas na clausura e pode se tornar um concerto nacional, como em Sérgio Bianchi, momento em que a articulação de viagem e mundo doméstico, ambos catastróficos, desenha o retrato de um país "cronicamente inviável" (2000).

O inventário poderia tomar outros motivos do cinema contemporâneo, como

a reflexão em chave identitária sobre migrações no mundo colonial (Lúcia Murat, Djalma Batista, Jorge Furtado, Alain Fresnot). Ou a focalização da violência que lida com territórios ocupados pelo elo mais precário de um jogo mafioso em escala global. Há uma feudalização que torna núcleos urbanos uma nova versão do que foram os espaços rurais visitados pelo cinema novo ao tratar do coronelismo na geografia da fome. Antes, a ausência do Estado num bolsão pré-moderno era motivo para debater os modos de completar a formação nacional; agora, o loteamento das zonas de poder na cidade confronta o cineasta com o crime organizado que se conecta ao mercado global diante do Estado-nação.

Fechando o circuito das pontes móveis entre o cinema moderno e o contemporâneo, retomo, por fim, a questão das vicissitudes do cineasta diante de diferentes conjunturas. Evoco um campo de alegorias que circunscrevem o trajeto do cinema novo nos vinte anos de regime militar, com largas implicações no futuro.

## O ENLACE SIMBÓLICO NO PERCURSO DE DOIS CINEASTAS E A CONDIÇÃO DO INTELECTUAL NA SOCIEDADE

Em *A idade da terra*, a parábola dos três Cristos (o branco, o negro, o índio) que encarnam a esperança se insere num cortejo de massas humanas e alegorias monumentais que figura, acima de tudo, uma crise da história. Glauber culmina aí o percurso atormentado em que a geração do cinema novo trabalhou a sua relação com a religião do oprimido em distintas chaves. Houve formas mais esquemáticas, como em *Cinco vezes favela* [1962], e houve formas mais complexas e contraditórias, como o esquema figural cristão, com inclinações revolucionárias, de *Deus e o diabo*. E há momentos de franca conciliação com a religião popular, como no caso de *Amuleto de Ogum* [1974], de Nelson Pereira dos Santos, que busca um novo “cinema popular” comunicativo, e focaliza a violência através de um esquema alegórico apoiado num reencantamento do mundo que Glauber encarnara no cantador de cordel, mas que aí vem pela voz do cantador da cidade que pontua a história e celebra a vitória mágica do jovem herói. A alusão ao universo da migração do sertanejo para a cidade – ele é filho da Mater Dolorosa interpretada por Maria Ribeiro, a Sinhá Vitória de *Vidas*

*secas* [1963] – dá ensejo a uma autocitação que faz a ponte satírica entre esta pitada de melodrama materno que inclui a magia do corpo fechado e o realismo da adaptação que Nelson havia feito do clássico de Graciliano Ramos.

Em 1984, o cineasta volta ao escritor em *Memórias do cárcere*, filme que fecha um diálogo fazendo a ponte entre o início e o fim do regime militar. E o faz de modo a compor uma das alças de um círculo que começa na aurora do cinema moderno e, no Brasil, se encerra em 1984. A outra alça se compõe do trajeto de Coutinho entre *Cabra marcada para morrer i*, interrompido pela irrupção do golpe militar, e *Cabra marcado ii*, que recapitula todo o processo de vinte anos de ditadura a partir de um reencontro com os camponeses e a exibição aos antigos colaboradores das imagens do primeiro *Cabra*. Na variedade de métodos, o segundo *Cabra* torna-se o ponto de inflexão na passagem do cinema moderno ao contemporâneo. O momento da partilha de uma experiência com o outro de classe, iniciado em termos problemáticos nos anos 60, é recuperado no início dos anos 80 recolhendo a rica experiência do cineasta na reportagem e no documentário para rearticular a relação entre entrevistador e entrevistados de modo a figurar o processo repressivo e a diáspora da família do líder camponês morto – João Pedro Teixeira –, projetando sobre a viúva – dona Elizabeth – a história desse período que ela passa a personificar, tal como o próprio Coutinho personifica aí o trajeto dos cineastas empenhados na luta política.[16] *Cabra ii* tem, portanto, um papel simbólico tanto quanto *Memórias do cárcere*, filme centrado na figura do intelectual, tendência que havia marcado a produção do período de 1965-70. A imagem em *Memórias* que compõe a experiência da prisão no Estado Novo torna o escritor uma personificação que se projeta como alegoria do ocaso da ditadura instalada em 1964. Tal efeito se cristaliza na cena final em que Graciliano, ao sair da Ilha Grande, significa todos nós em 1984, mas essa cena de sua libertação coroa uma narrativa em que a heroização do escritor, no cinema, chega ao plano mítico.[17]

São duas formas de trabalhar o fim de uma era política e cultural cujo ponto inicial define um mergulho nos emblemas da iniquidade social brasileira (a geopolítica da fome), seguida de um processo que envolveu a autocrítica do intelectual a partir de 1965. Posto o tema da desconexão entre cineasta e povo, *Memórias* e *Cabra ii*, cada um a seu modo, introduzem uma visão mais matizada, trabalhando os cruzamentos que, melhor do que ninguém, Coutinho

encarna quando fecha o ciclo político e estético a partir de um filme-pesquisa que vai muito além da autobiografia partilhada, pois marca com lucidez a legitimidade de um impulso de identificação efetivado, apesar de pitadas de ingenuidade e fé excessiva na teoria em 1960-64. O essencial é que o filme não celebra o novo momento como ponto de chegada, não idealiza o reencontro de parceiros depois de um período de aprendizado, pois há o claro reconhecimento do desafio político a enfrentar, das distâncias a superar, pois o Estado-nação em crise no mundo globalizado continua não sendo uma comunidade real. Nesse processo, há uma extraordinária invenção estética e de método depois ampliada a partir desse filme que, em 1984, prefigura um novo protocolo de interação assumido pelo cinema, o qual encontrará a sua expressão maior exatamente no documentário dos anos 2000.

É nessa fronteira entre o documentário e o filme-ensaio que a experiência de hoje se conecta de modo especial com a discussão em pauta ao longo do livro. Há diferenças na política e na estética, mas uma questão de fundo aproxima os cineastas cuja intervenção se expressou no drama barroco, na ironia pop ou na desconstrução daqueles que expõem hoje os teatros do mundo em seu experimento de novas fricções com o real. Cada qual, interrogando a sua própria condição na cultura e na política, repõe a inquietação sobre o estatuto da arte e do intelectual nessa sociedade violenta e fraturada, seja no período da administração militar, seja no atual presidencialismo de coalizão.

1 Ver “O cinema brasileiro dos anos 90”, in Adilson Mendes (org.). *Ismail Xavier – Encontros.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

2 Ver essa discussão em Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

3 Refiro-me à produção teórica da Cepal e ao trabalho de economistas como Celso Furtado e outros.

4 Incorporo, no posfácio a esta edição, um comentário sobre o conceito de alegoria e sua história, que resume as questões teóricas subjacentes às minhas análises e esclarece esta questão da multiplicidade de acepções.

5 Para notação completa dos textos mencionados, ver bibliografia ao final desta edição.

6 Para a discussão deste problema da nação não formada como um motivo recorrente na ficção brasileira, articulado em obras como *Terra em transe*, ao tema da morte do protagonista, ver José Antônio Pasta Jr., “O ponto de vista da morte”. *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 1, São Paulo, 2012.

7 Ver Doris Sommer, *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2004 . Centrada na literatura do século xix, Sommer usa o termo “ficções”; preferi “narrativas” para evitar a querela sobre a fronteira entre os gêneros do cinema.

8 Ver análise de *Deus e o diabo na terra do sol* em I. Xavier, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* [1983]. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 85-143.

9 Tratei dessa relação entre 1960 e 1990 no artigo “Da violência justiceira à violência ressentida”. *Ilha do Desterro*, n. 51. Florianópolis: UFSC, 2006. Para a análise de *O cangaceiro*, ver *Sertão mar* quando analiso o melodrama que envolve Teodoro e a professora sequestrada, par amoroso que vê truncada sua liberação da violência pela ação de Galdino, o líder do bando “inimigo do progresso” que está em descompasso com o que seria uma elegia do cangaço como experiência fundadora.

10 Ver I. Xavier, “*A idade da terra* e sua visão mítica da decadência”. *Cinemais*, n. 13, Rio de Janeiro, 1998.

11 Id., “Viagem pela heterodoxia”. *Significação*, n. 14. São Paulo: USP, NOV. 2008.

12 Vale a referência paralela trazida pelas figurações do desastre na literatura latino-americana analisadas no livro de Idelber Avelar, *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

13 Ver I. Xavier, “*Iracema*: o cinema-verdade vai ao teatro”. *Devires: cinema e humanidades*, v. 2, n. 1, Belo Horizonte, 2004.

14 Exemplos deste trabalho: “De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani”. *Estudos de cinema*, n. 2. São Paulo: PUC-SP, 2000; e “A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em *Metropolis*”, in Maria Helena Capelato; Eduardo Morettin; Marcos Napolitano; Elias Thomé Saliba (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

15 Ver I. Xavier, ”*Os deuses e os mortos*: maldição dos deuses ou maldição da história?”. *Ilha do Desterro*, n. 32. Florianópolis: UFSC, jan.-jun. 1997.

16 Id., “A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano”. *Nossa América – Revista do Memorial da América Latina*, n. 17, São Paulo, 2002.

17 Id., “Graciliano herói”. *Filme Cultura*, n. 44, abr.-ago. 1984.

# INTRODUÇÃO

## A MARCA DA CONJUNTURA

Os filmes aqui estudados foram produzidos dentro de um esforço de repensar a experiência social e o cinema ligado a uma conjuntura bastante específica, aquela que se evoca de forma condensada pelo recurso ao emblema: 1968.

É comum hoje a referência à inversão de perspectivas – sociais, políticas, estéticas – ocorrida entre os anos 60 e o momento atual. Em seu início, aquela década trazia grandes expectativas em toda a América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como epicentro de transformações o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária. A conjuntura de 1991 destaca, contrariamente, as mudanças substanciais em outros pontos do planeta – notadamente no Leste Europeu – e os prognósticos sombrios de uma radicalização da condição periférica dos países da América Latina, enredados na dívida externa e na estagnação. No imaginário da história, passamos, portanto, do centro à periferia, sem ter na prática jamais saído desta.

Analisar a cultura brasileira do final daquela década de agitações implica discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade. O ponto é privilegiado, pois naquele momento tal descompasso deu seus primeiros sinais e ativou respostas que engendraram uma autêntica revolução na esfera da cultura: *Terra em transe*, *O rei da vela*,[1] o tropicalismo, o cinema marginal, entre outras manifestações. Em obras de grande interesse, reavaliou-se a experiência do país, como drama ou comédia, sempre com ironia, uma vez que os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação. De lá para cá, mudaram os termos da equação social, é outra a situação do cinema, mas, enfim, o senso de periferia acabou tornando-se até mais radical e, após as ilusões do “milagre econômico” do período 1969-78, retornou com toda a força. Reaviva-

se, então, o que havia de apocalíptico, de desconfiança perante os termos da modernização brasileira, no cinema produzido entre 1967 e 1970.

Marca da conjuntura de 1968, os filmes de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e outros cineastas aqui analisados estão empenhados numa intervenção que tem dois planos decisivos. De um lado, há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele, o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena, situada “em outro lugar”, nos países onde parece ter chegado a seu termo um processo que, na realidade mais próxima, foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas. De outro, há a questão do diálogo obra-público, palco de uma dialética específica: naquele momento, é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros do mercado?), e os cineastas sabem ser imperativa uma resposta diante da ausência de comunicação com o grande público. A eficiência no mercado, como um valor, fora questionada no início dos anos 60, quando a ideia do cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio. No final da década, período que focalizo, a mesma eficiência foi um dos elementos divisores na polêmica que envolveu cineastas do cinema novo e uma nova geração que exigia a continuidade de uma estética da violência, de um cinema mais empenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras dos filmes como mercadoria. Atenta ao clima ideológico, rico em militância e contestação, a geração então emergente vivia um quadro de custos de produção em que ainda era possível o curta-metragem amador (lembremos os festivais do *Jornal do Brasil*) e o longa “artesanal”, de baixíssimo orçamento, sem o pesado financiamento estatal que os estratagemas políticos tornariam norma no cinema “independente” dos anos 70 até o colapso do modelo Embrafilme. Ou seja, o debate do cinema se fazia dentro de condições adversas (políticas, econômicas), porém ainda longe da asfixia característica do período 1990-93. As ideias podiam ter mais peso, os projetos maior elã, e o cineasta mais confiança (e muitas vezes mais ilusão) quanto ao poder de sua intervenção. Foi um período em que o debate e a militância favoreceram a criação de formas e “modos de produção” alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram

cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador.

Articulado à consciência da crise – do país, da linguagem capaz de "dizê-lo", do cinema capaz de ser político –, consolidou-se, na segunda metade dos anos 60, o recurso às alegorias. Este não pode ser reduzido a um programa imediato de denúncia programada e velada do regime autoritário, pois compreende uma gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como de efeitos de sentido conforme a postura estética do cineasta, sua forma de organizar o espaço e o tempo, e sua relação específica com o espectador.

Assentado num conjunto de leituras de filmes, este livro traz em primeiro plano determinados processos construtivos, a fatura das obras, numa análise em que o dado formal é tomado como um caminho na direção do político. Se me debato com a questão da legibilidade dos filmes não é porque, exclusivamente, seja próprio das alegorias ocultar; mas porque, afora esquemas programados de comunicação e disfarce, cada obra estudada tem uma dimensão expressiva: é capaz de condensar uma reflexão, às vezes implícita, do cineasta diante da crise (de um projeto de sociedade, de um projeto de cinema). As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da "promessa de felicidade" à contemplação do inferno. Passagem essa cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.

## O PERCURSO DAS ALEGORIAS

Ao delinear um percurso do cinema brasileiro mais para o final dos anos 60, tomo a alegoria como noção de referência, solo comum que permite marcar relações de identidade e diferença entre os filmes. Estes apresentam brechas, lacunas, e tendem a colocar o espectador numa postura analítica, por nítida tônica de mensagem cifrada, referida a "outra cena" não atualizada em imagem e som. A disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem,

mais ou menos definida, quando esta “outra cena” dá sinais de ser o contexto nacional tomado como uma totalidade. Tal sinalização será tanto mais inequívoca quanto maior for o impulso pedagógico da alegoria – caso, por exemplo, de *Brasil ano 2000* [Walter Lima Júnior, 1969] e *Macunaíma* [Joaquim Pedro de Andrade, 1969], aqui analisados. Em outros casos, embora essa sinalização se faça patente, uma intensa acumulação de dados cria, na obra, o risco de uma fragmentação que torna mais problemática a avaliação deste todo “nacional” colocado em pauta; aqui, a tensão entre o sentido claro e o dado absurdo se mantém, incitando o intérprete, tal como acontece em *Terra em transe*. E há o ponto-limite em que a justaposição dos dados e a fragmentação do discurso não mais permitem aquela ancoragem, parecendo ir contra a vocação tradicional da alegoria, de caminhar do fragmento e da incompletude para a totalização. Tem-se então um discurso que põe em suspenso o movimento totalizador ou, pelo menos, radicaliza a natureza enigmática do próprio universo a que a alegoria se refere (caso de *Bang bang*, de Andrea Tonacci, 1970).

Haverá aqui, na sucessão das análises, uma dialética de fragmentação e totalização que abriga relações variadas entre a moldura nacional das questões e o empenho estético de vanguarda, dois eixos decisivos na formulação dos projetos nos anos 60. Eles terão pesos diferentes em cada momento da análise, pois nem todos os filmes de que tratarei aqui têm um programa claro de “alegoria do Brasil”, a vontade de um diagnóstico geral da nação; ao mesmo tempo, nem todos estão associados à prática de uma ruptura estética decisiva. Esses dois aspectos ora convergem ora se estranham, conforme o caso.

No início do percurso, há um ponto de referência. Nos anos 60, o exemplo capital de alegoria do Brasil que se traduziu em obra de ruptura é *Deus e o diabo na terra do sol* [1964], filme de Glauber Rocha anterior ao golpe de 1964, instância típica de convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta do afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese. As condições políticas depois se alteraram, mas isso não impediu que o empenho de atualização estética e a inclinação ao diagnóstico totalizante permanecessem pontuando a escala dos dramas ou o horizonte das paródias em que o nacional manteve seu privilégio como estrutura imaginária de referência. Tal imaginário se firmou em obras de diferentes estilos, seja do cinema novo (como *Terra em transe*) ou da ruptura com ele, como é o caso de *O*

*bandido da luz vermelha* [Rogério Sganzerla, 1968], ou mesmo de produções do chamado cinema marginal. Esse último, em muitos casos, se pautou pela ideia unificadora da "condição periférica" como fator a instalar uma perspectiva na representação (e lembremos que esta alcançava "seus limites" como diz o título do livro de Fernão Ramos). De qualquer forma, é evidente que, no momento de mergulho mais radical na descontinuidade, o programa nacional não conserva a mesma vigência. Filmes como *O anjo nasceu*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Bang bang* definem propostas que, guardando uma clara relação dialética com o cinema novo, solicitam uma discussão que privilegie a postura de vanguarda.

Atento às diferenças de estrutura entre os filmes analisados, tomo a questão da *teleologia* como baliza das etapas do meu percurso. Ela condensa as noções de fragmento e todo, e o faz de uma forma adequada ao meu projeto, pois coloca de saída a questão do tempo na estrutura das obras e no mundo que elas procuram significar. Meu universo é o das narrativas, terreno em que a teleologia se afirma como forma particular de organizar o tempo; ou seja, aquela em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para atingir o *telos* (fim), coroamento orgânico de todo um processo. Vigente na narrativa clássica, o esquema teleológico tem um momento peculiar de crise no cinema dos anos 60, quando as narrativas aparentemente se "desorganizam", provocando reações de desagrado porque "inconclusivas". Os filmes que analiso se inserem nessa década e pertencem a seu momento mais radical. No entanto, estão longe de apresentar uma postura comum no que diz respeito à teleologia e à continuidade da narrativa; pelo contrário, exibem diversos modos de organização do tempo. Cada alegoria aqui analisada tem uma forma específica de articular as duas temporalidades: a da experiência histórica narrada e a do próprio filme em seu arranjo interno. Em consonância com suas opções nesse terreno, os filmes buscam também estratégias distintas de relação obra-espectador. O que me cabe é relacionar tais variações de estrutura (a teleologia narrativa ou sua negação) com os diferentes diagnósticos da experiência humana no tempo (a teleologia da história ou sua negação).

Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de

razão, finalidade, em direção a um *telos*. Refiro-me a *Deus e o diabo*, filme no qual o *telos* é a salvação, e o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade. O futuro – a revolução – é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal – a vocação do homem para a liberdade –, mas o campo de atuação em que se manifesta essa história, que cumpre fases rumo a um objetivo, é a experiência nacional. Como concluí na análise feita no livro *Sertão Mar*,[2] há uma estrutura mítica, de fundo cristão, a orientar tal representação da história, com a nota particular de que a ordem do tempo, no filme, se compõe como movimento próprio e interno à sociedade brasileira. Ou seja, Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem um projeto.

Essa teleologia da história figurada no filme de Glauber é correlata a uma constelação de grandes esperanças ligadas ao clima anterior a 1964 e, por isso mesmo, se faz ausente nas obras do final da década. A partir de filmes como *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha*, as alegorias se fizeram expressões encadeadas da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical, efetuando um corte diante de figurações anteriores da história, passagem que encontrou seu termo nas expressões apocalípticas saídas da nova geração que rompeu com o cinema novo a partir de 1968-69. Em tais expressões, a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas que, negando horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência. Ao descartar a feição programática do nacionalismo cinemanovista, a nova estética da violência traz o desconcerto e obriga a repensar toda a experiência.

A presença ou não da teleologia oferece um critério de organização que permite a divisão do livro em três partes, que procuram mostrar o quanto as alterações de forma encontradas nos filmes se articulam ao andamento de um processo cultural e político mais amplo, definindo um deslocamento gradual das respostas dos cineastas a cada um dos momentos desse processo.

A primeira parte estuda os dois filmes que marcaram a crise da teleologia da

história que encontrara sua maior expressão em *Deus e o diabo*, *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha*, filmes que permitem caracterizar a passagem crucial da "estética da fome" à "estética do lixo", uma alteração do emblema do subdesenvolvimento articulada a uma revisão da experiência nacional e de sua perspectiva. Em seguida, interessa-me examinar a bifurcação que se delineia a partir de *O bandido da luz vermelha*, quando a ruptura com o pensamento teleológico se desdobra em duas atitudes básicas. Uma delas, analisada na segunda parte, assinala a emergência de uma antiteleologia, digamos temática, no nível da *organização do conteúdo*, onde a teleologia se apaga como dado da sociedade que se desenha, mas permanece como dado formal da representação. Temos então as alegorias que mantêm o fundo pedagógico e procuram (não sem problemas) o desenlace que define uma moral conclusiva no tocante à identidade nacional e suas relações com a modernização conservadora. *Brasil ano 2000* [1969], *Macunaíma* [1969] e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* [1969] são filmes de cineastas que vêm do cinema novo e estão inseridos num movimento de cinema de autor, em direção aos parâmetros de comunicação vigentes no mercado. A outra atitude, a ser analisada na terceira parte, traz a marca da ruptura e assinala uma antiteleologia que impregna o próprio estilo da representação, definindo um cinema mais enigmático, afinado ao alegorismo moderno e sua recusa de síntese. Há então um questionamento do próprio solo do processo narrativo e seu esquema começo-meio-fim. A antiteleologia se internaliza e se torna princípio formal. Destaco para análise *O anjo nasceu*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Bang bang*, em que experiências de transgressão são focalizadas dentro da nova perspectiva: aqui, a dominante política do período se desdobra num cinema experimental em conflito com os parâmetros do mercado.

A partir do critério exposto, a divisão em três partes procura levar em conta a mudança que ocorre na própria acepção do alegórico, em termos da dialética entre fragmentação (que problematiza o sentido) e totalização (que quer afirmá-lo plenamente). Dialética que, como observei, se resolve de forma distinta a cada filme e permite confrontos que o agrupamento efetuado ajuda a caracterizar. *Terra em transe* é exemplo de tensão entre dois polos em uma estrutura complexa e deslocada, porém mantida em *O bandido*. A transformação das estratégias alegóricas se dá, ora em direção a um esquema mais tradicional de

totalização (segunda parte), ora em direção à problematização mais radical do sentido (terceira parte).

O dado central é que as metamorfoses de filme a filme permitem expor a diversidade do que se abriga aqui sob a noção de alegoria. Como, ao longo da história, esta é uma dessas noções proteiformes que recebem novos sentidos de acordo com as formas expressivas e os debates presentes em cada época, optei por acatar uma sugestão que veio dos próprios filmes: através deles, é possível observar a passagem de uma acepção para outra e identificar formas alegóricas inspiradas na fábula didática e na figuração cristã (evangélica ou barroca), ou nas concepções mais modernas, marcando a presença de diferentes tradições à medida que o diálogo entre os cineastas avança.[3] Como em outras circunstâncias, o cinema aqui incorpora um amplo repertório; condensa, no novo suporte técnico, trajetos que, em outras formas de representação, foram percorridos em uma escala de tempo diferente. O cinema, dado seu caráter sintético, exige, na interpretação dos filmes, uma articulação que não pode desconsiderar nenhuma das duas dimensões da alegoria – a da narrativa e a da composição visual. No terreno da visualidade, em geral, o estilo alegórico moderno é associado à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem "que se faz ver". No entanto, veremos que o alegórico aqui pode se manifestar através de esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de objetos que cercam a personagem, de modo a constituir uma ordem "cósmica" onde ele se insere.

Reconhecidas as variações, há um traço comum que merece, desde logo, ser destacado: a forte presença, nos filmes, de uma interação entre *mise-en-scène* e comentário explícito, uma constante que sublinha o gesto formalizador da narração, quando a instância mediadora do discurso expõe os seus esquemas. Minha demarcação no uso da noção de alegoria contempla exatamente essa característica comum de franca esquematização presente nos filmes. Sigo, neste particular, as observações de Angus Fletcher em *Allegory*,[4] livro que oferece uma caracterização formal da alegoria apta a dar conta de suas metamorfoses ao longo do tempo. Ele mostra a descontinuidade e a justaposição (pictórica) apontadas pela matriz da modernidade, mas realça essa dimensão mais ampla das esquematizações presentes, desde sempre, na alegoria narrativa: seja de agentes, ações, espaços e motivos (nível diegético); seja da própria disposição

dos procedimentos da narração (nível do discurso). Assim, acentua a tendência da alegoria a oferecer contornos especialmente nítidos para os dados essenciais do jogo, o que não significa que um isolamento gráfico dos elementos postos em relação favoreça a “mensagem clara” (alegoria pedagógica), pois a própria disjunção enfática dos termos (como na colagem) pode ser estratagema para realçar a ambiguidade, o enigma. No âmbito da *mise-en-scène*, desfilam personagens cuja aparência tende, por sua vez, ao diagramático, à constelação de traços marcantes que as insere num sistema de oposições bem nítidas e, no limite, elas se compõem de modo a escancarar sua condição de “personificações” de forças dentro de um mundo hierarquizado (caso das figuras de *Terra em transe*). Sua ação, mesmo numa linearidade aparentemente (ou misteriosamente) simples, pode adquirir um tom de ritual, de uma jornada feita de procura obsessiva (de um bem sagrado – *Macunaíma* –, por exemplo), ou pode estar justaposta a ações paralelas espelhadas de forma rigorosa num jogo de repetições, que assinalam uma ordem cujo horizonte é enigmático (*Matou a família e foi ao cinema*). Em casos-limite, há uma causalidade mágica a inserir os agentes numa progressão (ou convulsão) do cosmo que nem sempre é unívoca em seu sentido (caso de *Terra em transe* e, parodicamente, em *O bandido da luz vermelha*). Os espaços dessas ações e causalidades se estruturam como microcosmos mais ou menos fechados, podendo receber nomeações reveladoras (como o Eldorado de Glauber, a Boca do Lixo de Sganzerla, o Me Esqueci de Walter Lima Júnior) ou reiterar um traço distintivo que sinaliza a deliberada esquematização (como os espaços vazios de *O anjo nasceu* e *Bang bang*). Em termos do discurso do filme, o trabalho da câmera, a relação imagem-som e a montagem podem assumir os termos da narração mais convencional, na qual o comentário fica “embutido” numa composição do olhar e da escuta mais plenamente conjugada com a evolução das ações (caso de *Brasil ano 2000* e *Macunaíma*); ou podem afirmar um padrão de comportamento em que o olhar da câmera se afasta ostensivamente da ação, obedecendo a um princípio de regularidade que não se perturba com o teor do que observa (filmes de Bressane e Tonacci). Aqui, o comentário solicita uma nova postura do espectador, pois a premissa é a autoconsciência plena da representação, ponto-limite em que se explicita uma alegoria do próprio cinema.

Separação, disposição nítida dos elementos para o olhar; espacialização, portanto, das forças, dos conceitos, da duração. Esse traço forte da alegoria

portanto, das forças, dos conceitos, da duração. Esse traço forte da alegoria convida a uma caracterização, filme a filme, do modo pelo qual a narrativa figura a experiência no tempo, seja no eixo das referências ao espaço histórico-nacional, seja no eixo da própria representação, uma vez que a consciência crítica da linguagem e do cinema marca o percurso dos cineastas aqui analisados, com toda a carga política que a ruptura com a figuração dominante adquiriu no período estudado. No final da década de 60, a negação do cinema como instituição (= organização industrial + convenções de linguagem + consagração crítica e publicitária no mercado) atingiu seu ponto culminante, digamos assim, correlacionando a prática de alguns cineastas brasileiros à das vanguardas dos anos 20, numa retomada contemporânea à dos europeus, como Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub.

## O CONTEXTO DAS ALEGORIAS: CINEMA E CULTURA NOS ANOS 60

Na segunda metade dos anos 60, tivemos uma nova inflexão na consciência de artistas e críticos quanto à questão da indústria cultural no Brasil, gerada pela urbanização, pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais e pelo *boom* da propaganda. O mercado cultural e o da informação crescem em importância e se transformam em área privilegiada de interesse. É o momento em que são criadas as faculdades de comunicação e se aceleram as traduções de livros clássicos de análise da cultura de massa e da sociedade de consumo. Na vida cotidiana, um dado plenamente visível é a proeminência dos jovens na vida política, na esfera do consumo e da propaganda, e na produção de cinema, teatro e música popular. No plano estético, a expressão maior da nova consciência, do salto qualitativo ocorrido no processo cultural, é a Tropicália. Não por acaso, referências a esse movimento permearão a minha análise, pois os filmes aqui considerados se ligam, de diferentes modos, a essa tomada de consciência da natureza mais complexa do jogo de poder na sociedade moderna, ponto nuclear da crise das propostas de uma arte política sustentada no ideário nacionalista dos anos 50 e início dos 60.

O movimento em direção à Tropicália envolve a elaboração de uma crítica acerba ao populismo anterior a 1964, o político e o estético-pedagógico; crítica

articulada a uma autoanálise do intelectual em sua representação da experiência da derrota. *Terra em transe*, sem dúvida, se põe nesse processo como ponto de condensação maior, pois foi Glauber quem conseguiu resolver melhor, no plano estético, a reflexão sobre o fracasso. Ele não tem a verve paródica que veremos eclodir no tropicalismo nem está especialmente voltado para a representação do universo do consumo. No entanto, na medida em que opera uma decisiva internalização estilística da crise, ele ressalta a dimensão grotesca de um momento histórico e permeia a discussão política com a exibição agressiva do kitsch, associando as "desmedidas nacionais" e o descaminho da história. Sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário irônico das regressões míticas da direita conservadora efetuado depois pelo tropicalismo. E sua imagem do povo é resposta exasperada às perguntas clássicas: O que determinou o fracasso da luta pelas reformas? O que na formação cultural da grande maioria engendrou a apatia diante do golpe de Estado?

Desde 1964, o cinema novo havia procurado as respostas e, quando Glauber fez *Terra em transe*, inseriu seu trabalho num conjunto de filmes muito particular que optaram pela abordagem direta da questão do intelectual face ao golpe e à revolução. *O desafio* [Paulo César Saraceni, 1965], *Terra em transe*, *O bravo guerreiro* [Gustavo Dahl, 1969] e *Fome de amor* [Nelson Pereira dos Santos, 1968] são obras que tematizam a ilusão de proximidade e a real distância entre o intelectual e as classes populares. *Viramundo* [1965], de Geraldo Sarno, e *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor [1967], voltados para o exame da "alienação" – no povo e na classe média, respectivamente –, podem ser acrescentados a essa série, cada filme definindo uma modalidade específica de reação diante dos acontecimentos políticos.[5] Há em *O desafio* e em *Opinião pública* um testemunho de época que me interessa mais de perto nessa contextualização aqui feita.

Primeiro da série, resposta quase imediata ao momento da queda, *O desafio* trabalha o dissabor, a fossa, a mescla de apatia e inconformismo de um intelectual para quem a crise deflagra a culpa e contamina tudo; qualquer gesto ou sentimento se projeta, de imediato, na dimensão histórico-política da existência. No centro do filme, temos a anatomia de uma crise afetiva. Dessa anatomia interessa aqui lembrar o mergulho na textura muito peculiar da atmosfera cultural, na época. Há um conjunto de situações que o filme observa

de perto, com seus planos alongados, e documenta, mas nem sempre endossa: os discursos pomposos de redação de jornal sobre a necessidade de suportar sem desespero as trevas como etapa de um processo inelutável em direção à luz; os shows de música nos quais a esquerda tinha o seu ritual de protesto e se compensava, no plano imaginário, das derrotas sofridas, celebrando seu humanismo e sua sensibilidade aos problemas recalcados pela repressão. Nessa atmosfera, seja como fato de época inserido na experiência da personagem, seja como comentário sobreposto e assumido pela narração do filme, o mundo de Zé Keti, Edu Lobo, Elis Regina, Caetano Veloso e Maria Bethânia recém-chegados ao sul, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Ferreira Gullar, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes se faz presente, cria a tonalidade emocional, ideológica. A música final, extraída da peça *Arena conta Zumbi* [6] compõe, com a imagem do intelectual ladeira abaixo a se afastar da criança pobre, o momento de síntese no qual o filme dirige, à plateia, o grito de quem vive a impotência e o afã da militância, o sentimento da urgência da ação e o descrédito em sua eficácia. Ou seja, a dor do heroísmo imaginário, dado central retomado por *Terra em transe* em outra chave. A presença da MPB na própria estruturação de *O desafio* e a documentação que o filme traz do momento produz, de modo sintomático, um tipo de inserção da música brasileira no debate político que será ironizado pela Tropicália em 1967-68, movimento cuja concepção política da produção musical implica o abandono dos rituais do humanismo nacional-popular.

Documentação complementar é encontrada em *Opinião pública*, que mergulha no kitsch das classes médias urbanas, da televisão, do imaginário sentimental industrializado que o cinema novo sempre observou com desconfiança. É revelador o olhar que a câmera endereça a múltiplas manifestações que mobilizam os jovens, definem gosto e moda. O filme penetra nos estúdios de TV, nas boates e nos bares, nos ambientes de reunião de turma e na república de estudantes, na fila do alistamento militar. Recuos periódicos e programados trazem de volta a distância ante o que é observado. E exorcizando qualquer possível fascínio, uma fala over empostada – o “discurso verdadeiro” – avança a interpretação do que vemos, imprimindo ao documentário um tom de tese sociológica. Na fala do locutor, o cantor de rock, a cultura jovem, Chacrinha, o melodrama da TV, os emblemas da incipiente sociedade de consumo e as “superstições do povo” são sempre referidos como alienação

política. O kitsch, estética do passatempo que recobre a angústia, seria uma voz do medo impossível de incorporar, mesmo parodicamente: expressão do Brasil alienado, conservador, que não cumpriu as expectativas. A par da tese exposta pela locução over (sobreposta), temos em *Opinião pública*, por força do talento e sensibilidade presentes na captação das imagens e das falas dos entrevistados, outro inventário do mundo urbano e da cultura de massa, que realça a típica atmosfera incorporada depois pelo tropicalismo como matéria-prima sujeita a outro tratamento, fora da moldura sisuda do locutor que explica. No filme de Jabor, é a análise conceitual que predomina nos diagnósticos amargos do comportamento do oprimido ou da classe média.

Há, nesses diagnósticos do cinema novo, um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente. E a exasperação causada por esse reconhecimento encontrou franca explicitação no filme de Glauber. Tais explicitações guardam sua ironia quando comparadas à constante histórica de estranhamento e agressividade dos intelectuais em face do “povo atrasado”, destituído da cultura política adequada à efetiva cidadania. O estranhamento e a agressão são assumidos, nos anos 60, dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução. No entanto, essa reação, levada ao limite, não deixa de repor os dados que, durante mais de um século, justificaram as soluções pelo alto, o pendor autoritário dos projetos de organização nacional elaborados por intelectuais conservadores e / ou levados à prática por uma elite pragmática, pouco ameaçada em seu controle do Estado. Essa é uma questão muito presente nos excessos e provocações de *Terra em transe*, em que Glauber faz a radiografia desse pendor autoritário do intelectual, colocando na mesa temas incômodos, marcados por uma carga de estereotipia já sedimentada na ideia de “trópico” como “complexo específico de cultura”. Na reflexão sobre o poder, seu filme não exclui uma reapropriação simbólica do que, na tradição brasileira, era argumento lapidado pelo pensamento conservador para acentuar a peculiaridade do país. Qual o sentido dessa inclusão num filme de esquerda elaborado contra o golpe militar? Minha análise discute a forma como Glauber concebe o papel dessas representações e mitos, referentes ao “caráter nacional” e à inferioridade do homem tropical.[7]

No meu percurso, o exame dos filmes que respondem a Glauber implica a análise de outras formas de apropriação de tais representações e mitos. Desde 1968, tem-se renovado a prática de um tipo de colagem que traz uma crítica bem-humorada a uma iconografia conservadora, ao tom ufanista de uma linguagem que celebra a natureza tropical. Tal colagem se desdobra, quase sempre, em citações irônicas da tradição literária mais escolar e do kitsch da cultura industrializada local. Esse procedimento pode, no entanto, deixar uma interrogação quanto ao efetivo alvo da paródia. Dada a ambiguidade que marca a justaposição das disparidades, surgem leituras opostas: o polo nacional-arcaico da colagem pode ser tomado, negativamente, como sinal de uma precariedade que se expõe para denunciar uma iniquidade social recalcada pela ideologia oficial da prosperidade (é o que ocorre, por exemplo, no tropicalismo de 1968); ou pode ser lido com uma inversão de sinal que o torna positivo porque "traço nacional", parcela de uma identidade impermeável às variações da vida econômica. Esse último é o caso de uma leitura da paródia, influente nos anos 70, que passou a celebrar o "mau gosto" como inclinação nacional e constituiu um nacionalismo esnobe de consumo, na TV, no dito "cinemão", na crítica e na publicidade.[8]

A minha análise de *O bandido da luz vermelha*, na primeira parte, e das comédias do cinema novo, na segunda parte, procura avaliar esse jogo da colagem tal como ele se deu em 1968-69, numa experiência contemporânea ao debate ocorrido quando cinema, teatro e música popular puderam compor um processo cultural integrado, muito raro em nossa história. Tal integração foi, naquele momento, vivida no Brasil dentro de uma atmosfera de revisão do papel do artista e do intelectual diante da nova conjuntura do regime militar e da modernização. Entra em colapso o primado da "conscientização popular" e há a busca de uma nova estética que traduziria de modo consistente o esforço de crítica a uma sociedade que se mostrava mais complexa, mais mediada em suas estruturas de poder, mais "outra coisa" do que era antes suposto. O artista abandona as ilusões da mensagem "para o povo" e reconhece a qualidade própria de seus interlocutores pertencentes às camadas médias e altas da população, com destaque para a juventude universitária. E há uma forma de internalizar a questão do público que traz a primeiro plano as chamadas "estratégias de agressão" e a busca da experiência de choque. Em seu conteúdo, a produção

artística mais jovem altera sua relação com a tradição brasileira de cultura de massa e com os influxos externos trazidos à circulação pela indústria internacional. Os autores cinematográficos, atuando na esfera onde é forte a hegemonia dessa indústria, procuram nova forma de enfrentamento da dinâmica do mercado, o que implica, em muitos casos, a mobilização do arsenal de representações canônicas do kitsch nacional que o cinema novo descartara em sua revolução cultural (é o conhecido retorno da chanchada como referência cultural legítima em filmes como *O bandido da luz vermelha*, *Brasil ano 2000* e *Macunaíma*).

Uma das dimensões desse processo de revisão foi a da superação de um nacionalismo organicista que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular e montava um esquema dualista que opunha a autenticidade rural (folclore enraizado) e a descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional). Tal superação permitiu flagrar o Brasil na cidade e a cultura dos meios de comunicação, de modo a redirecionar a discussão de temas como o da identidade nacional, dentro de estratégias variadas que guardavam em comum a crítica ao ufanismo oficial e seus emblemas de exaltação patrioteira. No caso do filme de Sganzerla, a recusa do dualismo produz uma alteração radical do papel do cinema norte-americano na estruturação da alegoria. O diálogo com a cultura de massa define um estilo que, ao se fazer inventário de uma boçalidade generalizada, dá, no entanto, prova de sua inteligência sem o recurso a uma voz sintetizadora alheia ao mundo precário que focaliza. Ou seja, não há nessa nova estratégia lugar para a locução explicativa de *Opinião pública* e o discurso da impotência assume a tonalidade paródica tão característica de *O bandido.*

Tal descontração, no entanto, presente principalmente em 1968, não pode ser assumida como o traço dominante de todo o processo. O humor tendeu a se transformar em ironia amarga e se tornou mais difícil na medida em que avançou o binômio repressão política / salto econômico e nos aproximamos do país do “milagre”. De ano a ano, o cineasta não afinado com o regime viu os fatos da vida política se desligarem cada vez mais de sua concepção dos processos sociais. Configurado o estranhamento, foram múltiplas as formas encontradas para expressar esse reconhecimento da alteridade até então descartada. A metáfora da guerrilha – antes mesmo que a guerrilha urbana se transformasse em

experiência concreta – compôs um dos referenciais para a arte produzida dentro dessas estratégias de agressão dirigidas à plateia. Em alguns casos, como o do Teatro Oficina a partir de 1968 e o do cinema marginal, a impaciência se desdobrou em pesquisas de estratégias localizadas num além (ou aquém) da representação, na esfera do ritual que ativa pulsões e, não raro, se faz grito expressionista. Há uma cruzada que, pelo insulto, quer mobilizar. E há esforços de síntese, como em *Terra em transe* e na encenação de *Galileu Galilei*,[9] montada pelo Oficina, em 1968: a convivência de um esforço analítico e de uma "estética da crueldade" produz uma peculiar convergência de inspirações – Bertolt Brecht, Antonin Artaud, em especial. Na verdade, essa convergência de inspirações, em princípio contraditórias, é um dado típico da arte brasileira dos anos 60, no cinema, no teatro ou nas artes plásticas (aqui, outras convergências do analítico e do visceral marcaram os desdobramentos do projeto construtivo em sua vertente neoconcreta, sobretudo no trabalho de Hélio Oiticica e Lygia Clark). O contexto da modernização administrada pelo regime militar não arrefeceu, pelo contrário, acelerou a busca de outros protocolos de experiência estética articulados ao tateamento do país. O desconcerto, longe de um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu resposta vigorosa na atualização das artes perante o quadro internacional da época. Estranhado o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público, era preciso agredi-lo.

Na interrogação, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 1968 se fez confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado. Abrangente em seu diálogo, afirmou uma poética muito peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de síntese, pois, no seu retorno a Oswald de Andrade, fez da intertextualidade o seu maior programa, completando, desse modo, o arco de reposições do modernismo dos anos 20 realizado no binômio 50-60. Com tal operação, a matriz digestiva da antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto Antropofágico, de 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não

possui um teor libertário automático. E o confronto ocorre no quadro de uma indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão e o veneno da paródia; a lógica da indústria, afinal, não é outra senão a dessa própria operação digestiva projetada em outra escala e controlada por quem efetivamente detém o poder.[10]

É difícil hoje, no momento em que a citação é programa rotineiro da mídia, recuperar o contexto em que se fez possível um programa inter-textual com aquele sentido de ruptura que lhe deu a Tropicália, tendo como focos, simultaneamente, a questão nacional e a questão de uma estética dos meios, esferas onde interveio disposta a subverter. O resultado imediato é conhecido. Sua manifestação musical, sem dúvida a mais característica, escandalizou um nacionalismo cioso de purismos artesanais da sonoridade brasileira; por outro lado, conseguiu, por certo tempo, manter um teor subversivo dentro da engrenagem do mercado através de uma reinvenção acelerada na composição das canções e nos seus modos de apresentação. O AI-5, decretado em dezembro de 1968, interrompeu o fluxo dessa experiência de desconcertos. Enquanto pôde durar, esse processo singular, sustentado em plena TV, foi o laboratório de uma nova articulação de cultura e política, experiência-limite de perda de inocência diante da indústria cultural, diante do Brasil moderno e conservador.

No seu jogo de contaminações – nacional / estrangeiro, alto / baixo, vanguarda / kitsch – o tropicalismo pôs a nu o seu próprio mecanismo. Ou seja, chamou a atenção para o momento estrutural das composições, lembrando um tipo de efeito de estranhamento que ganha maior nitidez nas artes visuais e de *mise-en-scène*, as que, não por acaso, tiveram papel fundamental para o impacto das canções. Pela função que cumpriu no procedimento tropicalista, a citação se articulou a outro protocolo da modernidade, igualmente programático e variado em suas acepções: a reflexividade, a exibição dos materiais e do próprio trabalho da representação. Esta, desde que presente no cinema, assumiu uma dimensão muito particular, dada a relação visceral da técnica cinematográfica com o ilusionismo e a fascinação, pilares da sedução da indústria cultural. Os filmes de Godard, emblema dos anos 60, ilustram muito bem o impacto obtido por essa exposição dos materiais e pela prática intertextual mais escancarada, disposta a não esconder as emendas entre uma referência cultural e outra, revelando a heterogeneidade do seu processo.

Na primeira metade do século, era comum, nos cineastas afinados às experiências da arte moderna, uma postura de defesa do cinema (enquanto ideal) contra a pressão industrial e mercantil, vista como entrave ao desenvolvimento mais livre das suas potencialidades. Ao longo das décadas, foram inúmeros os questionamentos da produção para mercado em nome da desmistificação política ou da denúncia da "impostura poética" da indústria. Grosso modo, a oposição kitsch / vanguarda, tal como proposta por Clement Greenberg,[11] foi assumida como baliza na caracterização do conflito entre um Sergei Eisenstein e a grande indústria (no capitalismo e no socialismo) ou entre a vanguarda francesa, em particular o surrealismo, e o cinema clássico derivado de D. W. Griffith. Nos anos 50-60, tal baliza é, no entanto, relativizada. Os termos da relação entre experimentalismo, compromisso modernista e os parâmetros da repetição industrial são reformulados. No cinema, tal processo foi conduzido pelos jovens dos "cinemas novos", com Godard na posição-chave. Abandonando a recusa radical da cultura de mercado, a experimentação desse cineasta encaminhou, a cada filme, uma discussão do cinema dentro do cinema, não excluindo, numa primeira fase da carreira, a homenagem a segmentos da indústria hollywoodiana. Tal postura veio contestar a tendência à separação radical das esferas (cinema de arte, cinema comercial) e, no terreno por excelência do cinema mais inventivo, produziu um nivelamento, uma contaminação antes indesejável. Entre outras estratégias, o cinema de Godard coloca, lado a lado, a referência à literatura mais erudita e a homenagem ao astro do cinema clássico, a citação de Borges e o enredo de ficção científica, o melodrama folhetinesco de um *noir* romântico e a discussão filosófica em torno do existencialismo, rock'n'roll e Merleau-Ponty, Marx e Coca-Cola, Picasso e Humphrey Bogart. Em suma, nos seus filmes, convivem, sem hierarquia, retalhos de cultura erudita, segmentos da arte moderna e emblemas da indústria cultural. Montagem *sui generis*, esse cinema põe em confronto diferentes universos, trazendo uma reflexão nova sobre a sociedade de consumo. Traz uma postura muito própria a uma geração para a qual o cotidiano, feito de histórias em quadrinhos, cinema norte-americano, cartazes de publicidade, música popular, *gadgets* de todo tipo, é um dado de formação inelutável e vem permear sua relação com a arte erudita e a tradição literária, num mosaico de experiências que os anos 60, em diferentes países, legitimaram enquanto material artístico.

Considerada essa incorporação dos objetos e das imagens banalizadas, há no olhar desse cinema certo paralelismo, não sem diferenças, com o gesto do artista pop em sua relação com os ícones da sociedade de consumo, seu cotidiano, seu ambiente. Muito já se discutiu sobre o grau de adesão ou crítica (ao mundo da mercadoria e da publicidade) presente nesses gestos de incorporação, seja nas reproduções pop, seja nas citações do cinema. Tal debate, referido principalmente aos estatutos da paródia e do pastiche, ganhou lugar proeminente nos anos mais recentes, quando a dissolução dos ideários de vanguarda e o avanço da cultura de mercado definiram uma nova configuração na cultura. Nos anos 60, a arte pop nos Estados Unidos incorporou o mundo do consumo no circuito da arte de galerias, numa experiência que significou a reconciliação do artista com seu "ambiente nacional"; a ironia e o estilo *cool* das reproduções e colagens pop evidenciaram uma deliberada ambiguidade, não havendo, da parte dos artistas, preocupação em favorecer a possível leitura do seu trabalho como crítica da cultura de massa; permaneceu o lacônico "as coisas são o que são", belas porque horríveis, como resposta às reações de estranhamento. É distinta a dinâmica da arte pop na Europa, onde sua prática se articulou a debates de natureza política que colocaram em pauta o consumo e, dentro deste tópico, o ajuste de contas com os sinais de duplo sentido do "desafio americano". Em países como o Brasil, o pop se embaralhou com o problema da dominação cultural via mercado, e os artistas que incorporaram suas estratégias foram mais incisivos no sentido político de suas citações.[12]

Considerada essa diversidade de perspectivas, o cinema de Godard, no que se afina com o pop, é um bom exemplo do padrão europeu caracterizado por Andreas Huyssen, cuja dimensão crítica, em consonância com a tradição da vanguarda, produz uma crescente politização da colagem a partir de uma relação inicialmente mais descontraída com a cultura de massa. Seu movimento ao longo da década ressalta as tensões com esta, num trajeto que tomo como paradigmático justamente porque condensa traços que permeiam uma geração. Aproxima experiências de artistas cuja postura face à cultura industrializada tem analogias e assinala uma identidade de soluções estéticas que, notadamente fora dos Estados Unidos, orientaram uma cultura que se fez oposição aos parâmetros vigentes. Se, numa primeira fase, tal oposição não significou uma recusa radical do mercado, esta não demorou a se configurar pela própria força das tensões

existentes, e o final da década polarizou a polêmica do “ser ou não ser mercadoria”, tanto na Europa quanto no Brasil. Em Godard, as tensões se aguçaram na medida em que a incorporação de elementos do cinema de gênero traduziu-se em obras que foram se afastando cada vez mais do imperativo da legibilidade imediata, do primado da fluência da ação, compondo uma textura de narração e comentário que tornava ostensiva a fatura e acentuava o aspecto conferência-ensaio dos filmes. No diálogo com as imagens da indústria, afirmou-se mais e mais uma forma disposta a expor seu “modo de produção”, modalidade que tanto podia remeter a Brecht quanto ao construtivismo, mas não a Hollywood. Havia, na singular presença de gêneros clássicos (seus elementos estavam lá, mas não a sua estrutura), uma intertextualidade mais óbvia; entretanto o dado central foi a permanência de um movimento conceitual de pensar a imagem e o som na fatura da obra. Conduzido num tom afinado às vanguardas do início do século, tal movimento se desdobrou na radicalização desconstrutiva de Godard no final da década. Em paralelo, o trabalho dos jovens cineastas brasileiros culmina, na mesma época, em experiências como *Câncer* [Glauber Rocha, 1968-72],[13] *O anjo nasceu*, *Matou a família e foi ao cinema*, *Bang bang*, *Jardim das espumas* [Luiz Rosemberg filho, 1970].

Diante dos protocolos da cultura de massa, de um lado, e da tradição das vanguardas históricas, de outro, tais experiências dos anos 60 requerem um regime de leitura original, atento a seu processo específico. Sua crítica teve como alvo o universo da indústria cultural, mas deixou de lado a utopia da criação de um mundo a salvo da contaminação da mídia. Na nova interação com o kitsch, desloca-se o terreno da negatividade: esta agora se quer justaposição provocativa de esferas da cultura antes separadas, com a manutenção simultânea (e desconcertante) de referências antitéticas sem aparente hierarquia. Dado decisivo, tal justaposição de esferas articula um projeto dotado de um *páthos* muito peculiar, próprio a quem, naquele momento, estava empenhado na alteração das relações entre vida e linguagem, arte e cotidiano. Há um mal-estar na bem-humorada coleção de citações godardianas, um traço romântico (aqui no sentido contrário ao da razão cínica atual) que se torna mais nítido quando observado a partir dos desdobramentos posteriores do cinema.[14] Mal-estar que não está ausente no filme de Sganzerla e se mostra com toda nitidez nos filmes de Júlio Bressane, realizados em 1969. Acentuo essa ideia de dilaceramento de

uma geração no corpo a corpo com a mídia, porque são densidades de experiência e expressão menos evocadas na consideração de 1968 e, em particular, na produção brasileira em torno e posterior da Tropicália e posterior a ela.

No Brasil, o ano de 1968 terminou com a imposição do AI-5, o golpe dentro do golpe, demarcação política que estabeleceu uma relação muito nítida entre o teor agressivo do cinema experimental aqui realizado a partir de 1969 e o fechamento definitivo do regime. Há, no conjunto da produção rotulada de cinema marginal (1969-73), componentes que assinalam tal relação: o tom apocalíptico dos discursos, a referência à repressão, à violência, à tortura. Mas a diversidade de estruturas que se pode encontrar – um filme de Tonacci é bem distinto de um filme de Rosemberg ou de João Silvério Trevisan – resulta da inserção dos diferentes filmes em tradições que correspondem a processos da cultura cinematográfica já em andamento mesmo antes do fechamento político mais radical. Por exemplo, muito do que *O bandido da luz vermelha* propõe em termos de uma "estética do lixo", já em 1968 tem seu desdobramento na produção paulista de Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima. No conjunto, os filmes apresentam aquele amálgama de impulso visceral, grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento. Eles evidenciam um diálogo especial entre cinema e teatro, em suas tendências a ritualizar de forma provocativa a liberação sexual, a demolição das "tradições cristãs" associadas aos donos do poder. O quadro de propostas estéticas dá expressão a um leque de subculturas de grupos marginalizados dentro do contexto patriarcal, no momento em que o provincianismo recebia um impulso militar. Esse leque, por sua vez, traz as marcas de propostas alternativas em discussão no Primeiro Mundo (movimento hippie, psicodelismo, derivações da contracultura, revolução comportamental, cultura da droga), num diálogo cuja versão emblemática foi a jornada do The Living Theatre no Brasil, na virada de década. No bojo da revolução comportamental, são patentes as derivações mais somáticas de uma cultura da autenticidade, ativada desde o pós-guerra pelo existencialismo e retomada pelos jovens em sua crítica ao senso comum e aos limites da linguagem e do decoro burguês (hipocrisia do poder, ladainha dos pais). Tal cultura, até 1968, guardou relações mais ou menos tensas (que não excluíram

pontos de convergência) com os segmentos militantes da juventude (movimento estudantil, partidos, organizações revolucionárias). Depois do AI-5, constituiu uma matriz vigorosa de expressão, não propriamente de uma fuga pura e simples do político, como muitos querem, mas de um estilo de oposição à ordem em que a dimensão da cultura veio a primeiro plano e, por isso mesmo, articulou muito diretamente as transgressões do cotidiano com a produção artística. Tal como ocorrera com a fase do underground americano, ainda influenciada pela geração beat (década de 50), essa expressão do que chamo aqui subculturas vem se articular, no Brasil de 1969-70, a um momento de iconoclastia radical bem ao estilo da antiarte, deflagrada, pela primeira vez, na Europa no período da Primeira Guerra Mundial.

Há uma noção generalizada, internacional, de crise da cultura. E a própria radicalidade da situação brasileira no final dos anos 60 confere a esse processo um tom apocalíptico, no sentido de um destruir / refazer total: um dado expresso na inclinação mítico-ritual típica ao teatro e ao cinema. Desse laboratório de experiências, meu recorte destaca uma vertente mais empenhada na elaboração formal, com espírito de geometria, encarnada em Tonacci e Bressane (antes de fundar a produtora Belair, em que se associou com Sganzerla). Eles trazem muito dessa crise da cultura, dessa desconfiança dos protocolos de linguagem e comportamento atrelados a uma ordem iníqua, mas apresentam um trabalho em que o dado estético marcante, ao lado de um claro teor de agressão, é a precisão formal, o rigor das construções, do enquadre, da montagem, da trilha sonora. Tal como outras propostas estéticas do período – no teatro, nas artes plásticas, na música – tratam de colocar o espectador numa nova situação, com o traço particular aqui de um gosto pela criação de estruturas recorrentes e simetrias que potencializam a percepção da forma (ou seja, do próprio cinema). Toda uma tendência a romper com a "quarta parede" (teatro) ou com o "objeto dado à contemplação" (artes visuais) tem, no cinema, limitações muito particulares. Elas foram trabalhadas pelos cineastas com diferentes táticas de provocação, e os filmes que analiso na terceira parte do livro apresentam uma das soluções desse problema: a mais confiante delas é na força da estrutura. Nesse sentido, ficam excluídas de minha análise as propostas do chamado cinema marginal que trazem outras expressões da crise e táticas diferentes, filmes em que uma alegoria do Brasil se configura também com toda nitidez, bem como os lances de

resposta direta ao cinema de Glauber (caso, por exemplo, de *Jardim das espumas*, 1970, de Luiz Rosemberg filho, e de *Orgia ou o homem que deu cria*, 1970, de Trevisan). Portanto, não há aqui um balanço do cinema marginal. Frente à diversidade do experimental brasileiro, discuto o sentido em que se encaminha a potencialização da forma: sua força de negação naquele momento.

O curto período que focalizo tem esse teor de "situação-limite" em que se adensam os confrontos: é o momento-chave da luta ideológica, política, cultural, militar, cujo resultado selou a consolidação do quadro institucional que patrocinou a modernização brasileira recente até onde ela teve fôlego, com a correlata demarcação dos espaços da oposição e das propostas alternativas. Estas não se dissolveram *ex abrupto*, marcaram continuidades e constituíram uma dissonância diante do projeto mercantil dominante no nacionalismo dos anos 70, período cuja tônica foi o avanço da mídia eletrônica, a hipertrofia da TV no Brasil e a recuperação de Hollywood no cenário internacional.

O processo brasileiro dos anos 60-70 teve pontos bem nítidos de demarcação política que têm favorecido diagnósticos da questão da cultura a partir de sua relação mais imediata com o regime militar (definiram-se, por exemplo, certas características da juventude dos anos 70 como próprias à "geração AI-5"). E muito do que, em termos artísticos, se expressou como decepção, niilismo, esvaziamento dos projetos alternativos, ficou por conta do andamento local das transformações na educação e da organização maior do sistema das telecomunicações, que promoveu a integração nacional sob forte tutela conservadora. No entanto, é necessário observar as alterações ocorridas na cultura a partir de um referencial mais amplo do que o fornecido pela evolução política interna. A dissolução do imaginário da vanguarda e a atomização da vida cultural na esfera não administrada pela indústria midiática têm uma dimensão internacional; pertencem a um quadro no qual o Brasil se integra em condições precárias, o que torna aqui canhestros certos processos da vida urbana gerados pela modernização técnico-econômica, notadamente o que se pode chamar de novo regime da subjetividade.[15]

Um certo cinema de citações veio para ficar. Os anos 70 e 80 mostraram os múltiplos caminhos dos programas intertextuais, com a própria indústria adaptando a si outras experiências da arte contemporânea, em particular o desafio, questão nuclear que nela se insere, do excesso de redundância, da

poluição visual e sonora. Para enfrentar o que se chamou de "cultura da exaustão", a citação programada tornou-se um método industrial. O produto mais rotineiro da mídia já aprendeu, não apenas a exercer a condição de simulacro, mas a exibir o conhecimento dessa sua condição. São as operações de retorno sem o gesto crítico da paródia, pastiches conscientes de sua distância ante o modelo imitado, tranquilos no seu jogo, uma vez que julgam haver algo de antiquado na ideia de mensagem e de realismo ou, em outra chave, no desejo de ruptura. O programa intertextual, como gênero da indústria, é modesto, sem messianismos, muitas vezes frívolo. Na sua segurança, faz com que a rebeldia dos anos 60 assuma ares de escoteiro quando observada sem a devida conversão de escala que permite recompor a dimensão própria daquele contexto no qual se cunhou a fórmula do "poder jovem". Contexto em que, no Brasil, a experiência da Tropicália, com seu duplo movimento (afirmação utópica e perda de inocência), encarnou o ponto máximo de tensão em sua inserção dialética na moderna cultura de mercado, com a adesão (ao momento técnico dessa cultura) e a crítica (ao conteúdo de suas representações). De um lado, porque mobilizou o dinamismo do moderno para tentar uma radicalização de seu poder dissolvente da face patriarcal, coisa de família, da tradição nacional. De outro, porque trouxe para dentro desse dinamismo uma leitura de tal tradição que, embora irreverente, marcou uma continuidade das referências e sublinhou o que havia de "questão nacional" naquela esfera do processo cultural mais nítida em sua internacionalização.

Este livro focaliza, pois, um capítulo especial dentro da série de transformações por que passou a articulação entre o influxo externo e a experiência local na arte brasileira. Período em que o cinema conseguiu resolver o embate nacional / estrangeiro de forma a dar expressão original a determinada conjuntura do país. E em que o ano-chave de 1968 cristalizou o contexto tropicalista como realidade heteróclita, desdobramento de experiências apoiadas em movimentos anteriores desde o modernismo. Movimentos que, em alguns casos, haviam marcado a conjunção de atualização estética e definição de um projeto nacional, de forma a conciliar as duas teleologias: a da ideia de vanguarda (plano estético) e a da ideia de identidade nacional em construção (plano ideológico-político): lembremos o cinema novo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina (primeira fase) em sua pesquisa da "realidade brasileira". E, em outros casos, haviam marcado a disjunção entre estes dois polos (nacionalismo e

vanguarda), como aconteceu com o concretismo em sua primeira formulação nos anos 50 e com o grupo Música Nova, com seu manifesto antinacionalista de 1964.

Considerado este trajeto de conjunções e disjunções entre ideários de vanguarda e ideários nacionalistas, o que vemos, então, no final dos 60, é um particular entrecruzamento das tendências, claramente catalisado pela dominante política da década. Esta permitiu que a expressão maior da crise do nacional-populismo em uma obra como *Terra em transe*, o teatro de agressão deflagrado pelo Oficina a partir de *O rei da vela*, o construtivismo da poesia concreta, segmentos do grupo Música Nova em sua derivação pop, a arte ambiental do neoconcretismo e a linha evolutiva traçada pela bossa nova formassem todos a amálgama do contexto tropicalista. Ponto de adensamento que, no próprio andamento do processo, mostrou-se, por sua vez, uma espécie de estação terminal das articulações entre a questão nacional e a vanguarda, porque crise das duas teleologias: a do projeto de liberação nacional e a do programa das vanguardas, especialmente o de suas tendências mais marcadas pelo ufanismo industrialista.

Dado significativo: os artistas brasileiros, interagindo com a mídia, promoveram o encontro dos diferentes projetos da modernidade brasileira exatamente quando a experiência da arte pop, no capitalismo avançado, colocava a relação entre estética e mercado em novos termos (mais aderentes à cultura de massa), sinalizando transformações que, em seguida, ganhariam terreno e confirmariam o seu sentido antiutópico de dissolução da imagem do artista como herói da ruptura. Nessa espécie de limiar da “condição pós-moderna”, o processo cultural brasileiro dos anos 60 produziu um espaço de criação em que, nos avanços e recuos, prevaleceu ainda a matriz das vanguardas, antes e depois do AI-5 . No cenário nacional, a experimentação e o cinema alternativo encontraram a brecha para uma manifestação de grupo vigorosa, antes de se atomizarem dentro da institucionalização mais decisiva que, também aqui, se configurou com força crescente na medida em que avançou a década de 70.

1 A peça de Oswald de Andrade, publicada em 1937, foi encenada em 1967 pelo Teatro Oficina. Posteriormente, foi filmada em 1983, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. [N. E.]

2 I. Xavier, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* [1983]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

3 Para um mapeamento didático das acepções de alegórico, consultar Tzvetan Todorov, Angus Fletcher, Jean Pépin, João Adolfo Hansen e Flávio Kothe, bem como meu texto "Alegoria segundo a tradição: retrospecto", incluído como posfácio nesta edição.

4 Angus Fletcher, *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode*. Nova York: Cornell University Press, 1971.

5 Sobre os documentários do cinema novo, ver Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

6 Peça de teatro de 1965, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lobo, direção musical de Carlos Castilho e direção-geral de Augusto Boal, encenada no Teatro de Arena. [N. E.]

7 Essa questão do caráter nacional dentro do cinema novo não foi tema exclusivo à idade do desengano e impotência pós-1964, embora tenha aí se exacerbado. Ela integrou a problemática da revolução tal como pensada antes de 1964. Em *Deus e o diabo*, quando Glauber compôs a alegoria para afirmar um ponto futuro de justiça e liberdade, concebeu uma peregrinação e descortinou um mundo apto a evidenciar os traços nacionais que sustentavam sua certeza de que as alienações seriam superadas. Na articulação desejada da teleologia histórico-política, era preciso afirmar a capacidade de luta do povo brasileiro, algo que Glauber engendrou a partir das reflexões de Euclides da Cunha sobre Canudos e dos dados de revolta que uma sociologia do cangaço, mais contemporânea ao cineasta, acentuou.

8 A polêmica despertada pela Tropicália tem a ver com a ambivalência programada que inscreveu em suas estratégias de criação. Ela abriu flancos de "domesticação" a partir do momento em que a repressão transformou a arte num assunto de polícia e a mídia pôde tomar de volta os seus emblemas. Desse modo, apesar de sua postura agressiva diante das tradições nacionais, do kitsch, da cultura de massa e da própria modernização reflexa de que era parte integrante, a Tropicália não pôde evitar uma leitura recuperadora dos imaginários que parodiou ou tentou dissolver. Houve depois diferentes formas de transformação dos fracassos nacionais em objetos de culto e muito da tradição local, antes observada com um misto de interesse discreto e certa desconfiança, passou nos anos 70 a receber adesões mais francas, em geral apoiadas na convicção de que há muito de "caráter nacional" em alguns excessos do cinema (como na comédia erótica ou no filme de horror, para citar exemplos do cinema paulista da Boca do Lixo), do rádio, da TV e da vida política. Pode-se dizer que há um nacionalismo pós-tropicalista, ameno, conservador, complacente na consideração do mau gosto industrializado ou, numa operação mais ampla, na condução de uma antropologia brasileira de celebração de rituais de identidade.

9 Peça de Bertolt Brecht escrita em 1938 e dirigida por José Celso Martinez Corrêa. [N. E.]

10 Comparar as duas antropofagias – a do projeto de cultura nacional e a da indústria internacional – é usar a metáfora de Oswald de Andrade a contrapelo, projetando a bandeira da vanguarda na caracterização do comportamento das forças que controlam o mercado ou, mais exatamente, na descrição do movimento do próprio mercado; inversão que, na verdade, apenas recapitula, na metáfora comum, a disparidade de poderes entre o gesto irreverente da resistência antropofágica (a estratégia do dominado) e o exercício industrial do poder antropofágico (sistema da cultura de massa). A comparação é, no entanto, emblemática quando se leva em conta o apetite do kitsch industrial em seus avanços e a atual hegemonia da mídia internacional na cultura, na política e na guerra.

11 Ver Clement Greenberg, "Avant-garde and kitsch" [1939], in B. Rosenberg & D. Manning (orgs.). *White*

*Mass Culture – The Popular Arts in America*. Glencoe: The Free Press, 1957.

12 Ver Andreas Huyssen, “The Cultural Politics of Pop”, in *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodemism.* Bloomington: Indiana University, 1986; e Otília Beatriz Fiori Arantes, “Depois das vanguardas”. *Arte em Revista*, n. 7, v. 5, São Paulo, CEAC, ago. 1983, pp. 4-24.

13 O filme de Glauber só se concluiu em 1972, em Cuba, mas a filmagem, feita em 1968, antecipou o que seria sua estrutura quando montado, pois os lances decisivos foram a experimentação com o plano-sequência e a improvisação dos atores. Hoje, *Câncer* permanece como referência indispensável, mas, em 1968, teve sua participação no debate limitada aos poucos com acesso à experiência e próximos de Glauber. Enquanto criação do cineasta, integra o ciclo de experimentações do cinema brasileiro entre 1968 e 1974, devendo fazer parte de qualquer análise mais ampla do conjunto da produção.

14 Para um comentário sobre as transformações do cinema, em particular da função exercida pela citação nos filmes dos anos 70-80, ver I. Xavier, “Do metacinema ao pastiche industrial – O cacoete pós”. *Folha de S.Paulo*, Folhetim, n. 434, 12/05/1985, pp. 2-4.

15 Retomo aqui a observação feita por Vinicius Dantas e Iumna Maria Simon ao comentar o horizonte de “falência de projetos”, posterior à atmosfera densa de 1968, no artigo “Poesia ruim, sociedade pior”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, São Paulo, jun. 1985, pp. 48-61.

# DA FOME AO LIXO, A PASSAGEM DOS EMBLEMAS

# TERRA EM RANSE ALEGORIA E AGONIA

## 1. A MONTAGEM VERTICAL SOM-IMAGEM: OS DOIS EPITÁFIOS

O sonho acabou. A revolução está fora do alcance. O político conservador, Porfirio Diaz, comandou o golpe de Estado, suprimiu as eleições e pôs um fim às aspirações políticas do líder populista Vieira e seus aliados. Paulo Martins, poeta, jornalista, conselheiro político, agoniza. Atingido pela repressão ao empreender o gesto isolado de resistência, o poeta ferido de morte revê sua trajetória política e a do país. A abertura de *Terra em transe* já nos ofereceu uma primeira representação da hora decisiva: trouxe a renúncia do governador Vieira, que não acatou as pressões de Paulo em favor da resistência armada, e a reação indignada do poeta, seu abandono do palácio em companhia de Sara. No trajeto, ela tentou demovê-lo do gesto suicida, mas de nada valeu sua advertência à Brecht: "Não precisamos de heróis". O poeta lançou o carro contra a barreira dos militares aos gritos de "eu preciso cantar". Sozinho nas dunas de Eldorado, mergulhou no passado e iniciou o balanço feito de explicações, delírios e imprecações, revisão de vida a compor uma agonia "de ópera" que deu ensejo ao flashback de noventa minutos.

Agora, nas sequências finais de *Terra em transe*, quando se completa o circuito da memória, somos reconduzidos ao momento do golpe para testemunhar, de novo, a renúncia de Vieira, as considerações táticas da esquerda, o conselho de Sara e a teimosa confrontação do poeta com a repressão. Essa reencenação do começo assume um tom semelhante ao da abertura. No entanto,

desta feita a montagem não interrompe o fluxo delirante de Paulo no momento exato em que é ferido, sua torrente de palavras enquanto dirige o carro que começa a se pôr à deriva. O instante dos tiros se representa agora com maior detalhe; não saltamos, como no início do filme, para um ponto mais adiante em que Paulo, sozinho, se pôs a recordar. Ao contrário, o que lá foi suprimido preenchemos pela montagem elíptica; seguimos suas associações em vertigem na primeira hora da agonia, torrente de imagens e palavras anterior ao flashback em que a recapitulação dos fatos, embora convulsa, se conciliou com as demandas de uma exposição linear.

Minha análise de *Terra em transe* começa com o exame dessa segunda representação da sequência da estrada – os tiros, o primeiro fluxo de imagens – quando o filme retorna ao começo da agonia de Paulo e atinge seu clímax na visualização dos desejos frustrados do poeta. Essa sequência-chave pode ser dividida em quatro movimentos:

### *Primeiro movimento: alternância de flashes*

Quando Paulo é ferido dentro do carro, o filme alterna imagens das suas contorções – observadas através do para-brisa – com os flashes de uma cerimônia barroca que tem Diaz como centro. Um plano de conjunto dessa cerimônia "pisca" quatro vezes, rápido demais para que tenhamos uma visão clara da cena; o suficiente para que se reconheça uma coroação (é o final e já estamos habituados às figuras). No som, tiros de metralhadora, explosões e o ruído irritante de uma sirene de polícia criam uma atmosfera exacerbada que pontua a voz over de Paulo, dando vazão a toda a sua eloquência: "Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição".

### *Segundo movimento: a coroação de Diaz*

Continuamos a ouvir a voz de Paulo, agora superposta à música de Villa-Lobos que vem substituir a saturação de ruídos na dramatização do que é dito:

> A impotência da fé, a ingenuidade da fé […] este é um tempo terrível […]

> somos infinita, eternamente filhos das trevas […] filhos do medo […] nossas lutas e nossos ideais vendidos a Deus e aos senhores. Uma passiva fraqueza típica dos indolentes […] Até quando suportaremos? Até quando além da fé e da esperança, suportaremos? Até quando além da paciência e do amor suportaremos […].

A tonalidade da trilha sonora se mantém – a imprecação de Paulo ainda domina – mas o ritmo da imagem se altera radicalmente. Os flashes são substituídos por planos mais longos da cerimônia, sem a alternância com os da estrada; temos tempo para examinar a cena. O plano que "piscou" no primeiro movimento se estabiliza e a câmera segue até focalizar uma coroa, quase em primeiro plano, com Diaz ao fundo, ladeado por Fuentes, o milionário que personifica a burguesia de Eldorado, e Sílvia, a cortesã ex-amante de Paulo Martins. A cerimônia mistura figurinos arcaicos e modernos. Diaz usa um terno do século XX e um manto real do século XVII, segura o cetro do poder; atrás dele, uma figura fantasiada de conquistador ibérico da era das descobertas expressa sua lealdade segurando a coroa acima da sua cabeça. O destaque à coroa é seguido por um primeiro plano de Fuentes, isolado em outro ponto do palácio, com o mesmo smoking, exibindo um riso diabólico de vitória que celebra sua traição às reformas. A seguir, a montagem nos leva para Diaz, Sílvia e Fuentes, este subindo os degraus da escadaria do palácio com uma satisfação que o discurso over de Paulo faz obscena. Um plano geral nos devolve a imagem da cerimônia da coroação. Ela tem lugar em um palácio cuja escadaria monumental serviu, ao longo do filme, de metáfora espacial para a hierarquia política de Eldorado. Muitos outros figurantes rodeiam Diaz e, entre ele e a câmera, formando duas alas simétricas, vemos os súditos do reino a levantar suas espadas para saldar o novo "monarca", todos vestidos como serviçais do Antigo Regime. Mais próxima da câmera, uma metralhadora moderna contrasta com as figuras antigas. No topo da escada, ao fundo, um grupo de mulheres, já vistas com as mesmas túnicas nas orgias patrocinadas por Fuentes, compõe uma coreografia que emoldura o rito da coroação.

Essa estranha cerimônia, em seu kitsch ostensivo, justapõe os elementos da alta sociedade de Eldorado apresentados ao longo do filme, condensando numa cena a estratégia alegórica de Glauber. Representa o chefe de Estado como um rei portador dos emblemas do poder absoluto (a coroa, o cetro, o manto), cercado pelo grupo bizarro de cortesãos que relembra diferentes épocas da história do país, incluindo a figura idealizada do aborígine (índio com cara de branco, uma típica máscara carnavalesca). Com materiais simples, a cerimônia evoca representações clichês: seus figurinos parecem saídos de um desfile de escolas de samba, ou de um baile à fantasia burguês. O jogo de máscaras, os costumes antigos e o imaginário convencional associado à nobreza caduca, a aparência de artificialidade em todo o aparato, a mistura de estilos, tudo isso faz dessa alegoria um pequeno fragmento, deslocado para o cenário fechado (Teatro Municipal do Rio) do imaginário que se exibe no carnaval. A mistura do arcaico e do moderno, a imagem anacrônica da classe dominante de Eldorado imprimem à cena um tom onírico, reforçado pela montagem descontínua e pela voz over de Paulo Martins. A atmosfera de triunfo que domina o espaço de Diaz se quebra, de repente, pela introdução de um plano de Paulo ferido, arrastando-se de metralhadora na mão, escada acima: invasão imaginária do palácio. A coroação

de Diaz continua, no entanto, e novo plano geral oferece toda a figuração; repete-se a composição já vista e, mesmo à distância, podemos observar que Diaz faz um discurso enérgico que não conseguimos ouvir porque a trilha sonora está saturada com a voz de Paulo e a música de Villa-Lobos. Lentamente, a câmera se aproxima de Diaz enquanto ele fala, isolando sua figura com a coroa acima de sua cabeça. Nesse momento, volta o tema da invasão: num contracampo em relação ao plano básico da coroação, vemos um “homem do povo” apontando sua arma para Diaz enquanto Paulo, também presente, permanece imóvel, de costas para a cena como que proibido de vê-la (a morte de Diaz é um tabu, mesmo na esfera de sonho em que se dá). Um som de metralhadora põe fim à imprecação de Paulo e um movimento veloz em panorâmica (o chamado “chicote”) consolida a sensação de ruptura que introduz o terceiro movimento da sequência.

***Terceiro movimento: nova alternância de flashes***

A montagem repõe a alternância entre o espaço da estrada, onde Paulo agoniza nos braços de Sara, e o espaço da coroação. No som, temos o diálogo entre Paulo e Sara, a música de Villa-Lobos e o ruído de metralhadora. Após o chicote, a primeira imagem é a de Diaz num movimento convulso de queda, como que atingido pelos tiros dos “invasores”. Em seguida, vemos Paulo e Sara iniciar a última troca de palavras. Ela pergunta em alto e bom som: “O que prova a sua morte?”. Ele grita em resposta: “O triunfo da Beleza e da Justiça”. Pergunta e resposta se estendem por sobre a alternância de flashes que contrapõem a estrada e a desordem no palácio causada pela invasão; a montagem faz coincidir a última palavra (“justiça”) com a última imagem da alternância. A série do palácio tem a seguinte evolução: Sílvia grita e cai para trás; Paulo pega a coroa e olha fixo para o símbolo do poder, levanta-a, segura a cabeça de outro “popular invasor” de espada na mão, que se mantém imóvel em pose cerimoniosa (este é um representante do povo já visto em cena anterior onde foi vítima da repressão); larga a coroa e inicia uma queda com seu corpo descrevendo um círculo. A série da estrada mostra Paulo, sustentado por Sara, gritando sua última frase para o mundo ouvir. Novo movimento em chicote traz nova ruptura.

***Quarto movimento: as duas mensagens finais***

Tal como no segundo movimento, temos uma estabilização das imagens e, pela primeira vez na sequência, estamos livres dos ruídos, da saturação sonora que nos martelou até esse ponto. As vozes atuam em sincronismo com a imagem sobre um fundo de silêncio, raro e precioso em *Terra em transe.* O segmento começa com o plano fixo de Diaz em close-up, a coroa ainda sobre sua cabeça. Novamente, ele pronuncia o discurso que antes “vimos” em plano geral sem ouvi-lo. Diaz é veemente; o olhar fixo na plateia, grita como um pai severo que põe um ponto final na desordem: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas histéricas tradições em ordem. Pela força! Pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização!”. Ao final do discurso, o rosto de Diaz compõe a figura do possesso: os olhos

escancarados, a boca aberta, a mandíbula tensa, a cabeça a tremer em cima do pescoço, a energia concentrada que não explode na risada franca, mas se conserva como sinal do apetite. É chegada a hora de engolir os seus inimigos. Dado o recado, Diaz vai se alçando em êxtase e a abertura do diafragma da lente vai fazendo com que estoure a luz sobre seu rosto até quase a dissolução. A voz de Sara se antecipa ligeiramente ao corte, invade a cena de Diaz para trazer de novo a pergunta: "O que prova a sua morte?". Na imagem, saltamos para o casal abraçado na estrada, numa repetição da cena que se mostrou em fragmentos na alternância dos flashes. Pergunta e resposta se refazem no mesmo tom, agora sincronizadas à imagem, num único longo plano que dá conta do momento final da separação. Lançada a mensagem – "o triunfo da Beleza e da Justiça" –, Paulo se desvencilha de Sara, que percebe inútil o esforço em ajudá-lo. Sem cortes, a câmera toma o rumo da estrada; afasta-se do casal, observa-o à distância. Optando pela vida, Sara abandona o poeta e sua tragédia pessoal: começa a caminhada resoluta no eixo da estrada, em direção à câmera.

Fim do quarto movimento: volta o som saturado e estridente enquanto saltamos para a imagem de Paulo solitário nas dunas, tal como já o vimos quando iniciou o flashback, perto da abertura do filme. Sobrevém o longo plano que compõe o epílogo de *Terra em transe*.

### *Epílogo*

Paulo está só nas dunas, sua figura quase dissolvida na luz intensa, na clareza uniforme que compõe o pano de fundo da sua agonia. No canto inferior esquerdo do quadro, metralhadora na mão, ele começa a interminável evolução: levanta o braço que segura a arma como numa saudação de guerra, feita, porém, com uma lentidão que conota fraqueza; em seguida, vem mais para o centro do quadro, desce a arma e se curva para iniciar a queda. Vira o corpo, se ajoelha e mantém a lenta evolução com a arma de modo a nunca consumar de vez a queda sob o olhar do espectador, como se houvesse um desejo de continuidade, ou uma ligação umbilical que a narração se recusasse a cortar, instância de dor que se prolonga obsessivamente nesse plano final, desconfortável em sua deliberada overdose sonora: retornaram os tiros, as explosões, a sirene, o piano de Villa-Lobos. Observamos a lenta coreografia do poeta por cerca de três minutos.

Na abertura do filme, o momento solitário da agonia foi introduzido pelo corte direto dos planos do carro para a imagem do poeta nas dunas, superposta pelo epitáfio: “Não conseguiu firmar o nobre pacto / Entre o cosmo sangrento e alma pura […] Gladiador defunto mas intacto / (Tanta violência mas tanta ternura)”.[1]

A citação desse fragmento do poema de Mário Faustino, lá no início, anunciava uma leitura romântica da morte do poeta pela sugestão de uma interioridade absoluta em contradição com o mundo. A oposição bem-sucedida entre as duas séries – cosmo sangrento / gladiador / violência e alma pura / intacto / ternura – afirmava a descontinuidade entre um mundo exterior, da ação, e um mundo interior, espécie de morada do ser do poeta, núcleo irredutível de sua verdade perante o universo instável de seus engajamentos, numa realidade feita de sangue e violência. A clivagem interior / exterior, trabalhada no epitáfio, tem um lugar fundamental na estrutura de *Terra em transe*, havendo, porém, ao longo do filme, um nítido deslocamento pelo qual a matriz romântica e o idealismo, sugeridos na abertura, dão lugar a formas bem distintas de marcar tal contradição entre a ação do poeta e sua convulsão interior (expressa também em sua lírica, a que temos acesso, pelo uso frequente da voz over). A análise da sequência descrita acima define o termo final desse deslocamento ocorrido ao

longo de *Terra em transe*, o que esclarece o conjunto do filme como *outro epitáfio* cujos termos não são idênticos aos do texto projetado na tela e da mensagem final da personagem.[2]

## 2. A SUBJETIVA INDIRETA LIVRE: UM PRINCÍPIO DE COERÊNCIA

Eisenstein, no artigo "Uma aula sobre o tratamento" [1932], fala da interpolação do "fluxo febril do pensamento" com a "realidade externa", formulação que me parece apropriada à notável sequência que acabo de descrever. Preocupado com o problema do monólogo interior e do "fluxo de consciência", Eisenstein assumiu o cinema como o lugar onde essas técnicas ganhariam seu rendimento máximo, coroando experiências iniciadas na literatura moderna (ele cita James Joyce) e permitindo "a adequada representação do curso integral de pensamento que atravessa uma mente perturbada".[3] No filme de Glauber, a interpolação dos movimentos – o interior (fluxo das associações verbais e imagéticas) e o exterior (ação da personagem na estrada) – é complexa e cada um dos quatro movimentos da sequência superpõe as duas esferas de modo particular. Nos três primeiros, temos a evolução simultânea de duas linhas de "pensamento", representadas na relação vertical entre som e imagem. O som traz a indignação do poeta, sua longa imprecação dirigida contra a permanência de um *status quo* garantido pela vitória de Diaz. As imagens evocam a celebração dessa vitória e se desdobram na fantasia invasora de Paulo que a subverte, chegando a empolgar a coroa por um instante enquanto ouvimos sua resposta a Sara na estrada, exaltando a morte como triunfo de valores absolutos (Beleza e Justiça). A apresentação simultânea da eloquente fala exterior (para Sara) e do fluxo interior (seu desejo) tem, nesse ponto, efeito revelador. A montagem vertical som-imagem desmascara o poeta e torna explícito o estatuto de suas últimas palavras como denegação. A proclamação do sacrifício em nome da Beleza e da Justiça se mostra como imagem invertida que recalca o desejo (não proclamado) de poder.

Essa forma de confrontação que justapõe a fala expressa e o dado recalcado não ocorre aí pela primeira vez. A recapitulação que Paulo nos dá de todo o processo político de Eldorado envolve outros instantes semelhantes de desmascaramento. Dou um exemplo. Em uma sequência da primeira metade do

filme, temos a cena de Paulo bêbado e frustrado conversando com Sara em seu apartamento, depois de abandonar o cargo na gestão de Vieira, governador de Alecrim. O contexto do diálogo é claro: envolve o conflito entre Vieira e os camponeses, e a resolução trágica pela morte do líder das reivindicações. O governador não cumpriu suas promessas de palanque e deu prioridade aos acordos feitos com os proprietários que financiaram sua campanha. Em protesto, Paulo renunciou. No apartamento, ele conta o episódio para Sara e, indignado, acusa Vieira. Em plano médio, nós o vemos caminhando em círculos pela sala, enquanto repete: "Vai repelir os agitadores, vai repelir os agitadores", de modo obsessivo. Paulo para de caminhar e a câmera se aproxima do seu rosto. Nesse ponto, uma interpolação inesperada, um flash rápido, revela a imagem recalcada: Paulo, com seus braços abertos, caminha de costas para a câmera, compondo uma figura sinistra com sua capa escura, e detém um grupo de camponeses que recua. Tal imagem, que interpela o discurso de Paulo no apartamento, se afina ao seu comportamento contraditório, observado na primeira cena de confrontação entre Vieira e o povo: lá fora patente a agressão dele ao líder camponês em sua lealdade protetora ao governador. No apartamento, Paulo justifica sua agressão como "um desafio", uma provocação para testar a força do oprimido. O plano trazido pela interpolação, no entanto, interrompe sua fala com uma imagem dele a reprimir, não vista antes quando de sua narração dos conflitos. Seria ela a evocação de um fato ocorrido naqueles dias em Alecrim? Ou mostra algo imaginado pelo poeta em função da culpa? Veremos que a dicotomia perde um pouco o sentido em função de um traço nuclear da representação em *Terra em transe*. Por ora, basta reter o dado contundente dessa inversão produzida pela montagem: o que a voz de Paulo atribui a Vieira, a imagem atribui a ele próprio como espelho do governador.

Tal como aqui e no final, a montagem vertical som-imagem e seu fluxo ambivalente de imagens é, ao longo do filme, um dado revelador das contradições do poeta. Sugere o quanto a recapitulação está longe de se organizar segundo um padrão convencional de memória voluntária. Ao lado da representação didática das manobras e interesses dos donos do poder, há os momentos de desmascaramento de Paulo. Em vez da autojustificação, temos, no retrospecto, uma narrativa dilacerada que expõe sua *má consciência*. O tom emocional exacerbado de toda a narrativa e suas ambivalências se ligam, sem

dúvida, à agonia do poeta, mas há influxos externos que cabe analisar. Dados da última sequência – e de outras ao longo do filme – tornam a natureza específica de certas imagens e construções algo difícil de trabalhar com a referência exclusiva à subjetividade de Paulo. Por exemplo, certas repetições de cenas e ações não se ligam, em verdade, à sua condição “perturbada”, mas revelam uma esquematização que realça relações, repete para sublinhar pontos-chave. O quarto movimento da sequência final é uma dessas repetições, talvez a mais decisiva em termos da caracterização que procuro.

Dado estrutural, o esquema de repetições relaciona a abertura e o final de *Terra em transe*, e duplica a representação do delírio de Paulo quando atingido pelos tiros. Nos dois casos, suas primeiras palavras e ações são exatamente as mesmas. Mas o tratamento da cena é bem distinto. Na primeira representação, imagem e som estão sincronizados: seguimos a reação de Paulo na direção do carro num único plano como observadores externos. A cena é curta. Depois das quatro primeiras frases da imprecação, ela se interrompe e um salto nos leva para o poeta nas dunas quando se sobrepõe o letreiro que traz o epitáfio. Os versos funcionam como um comentário exterior, sinal da morte iminente do protagonista, e preparam o recuo ao passado. Na repetição desse momento crítico no final, a fala delirante de Paulo se descola da imagem e se torna “monólogo interior”, enquanto ocorre a avalanche de imagens da coroação e da estrada. A voz over tem seu tempo próprio, independente da ação que observamos. A coroação, que parece um produto da fantasia do poeta, traz uma estrutura que sugere, entretanto, a intervenção de um agente narrativo exterior a ele. Esta se torna clara a partir da passagem do terceiro para o quarto movimento. Ou seja, quando a própria sequência abriga em si a estrutura de repetições. Voltamos às “mensagens finais”, o discurso de Diaz e a resposta de Paulo a Sara.

Já descrevi a alegoria central da coroação com seu desfile de máscaras e elementos díspares. Comentei a estrutura onírica da montagem, consolidada pela fantasia da invasão e da morte de Diaz, ou seja, dados francamente subjetivos. É difícil tomar a cerimônia como apoiada na lembrança de algo efetivamente testemunhado por Paulo. Há uma questão temporal: a coroação assinala uma definição política que depende de eventos que incluem a renúncia de Vieira imediatamente anterior à agonia de Paulo. (Quando perde a luta, Paulo adverte:

“Se perdermos, Diaz subirá ao poder”.) E há a questão do acesso: como pensar na presença de Paulo em um espaço que se lhe tornou proibitivo a partir de seu rompimento definitivo com Diaz? Posto isso, se fortalece a ideia de que toda a posse de Diaz, no final, seria gerada no delírio que toma de assalto a mente que agoniza. Nesse caso, como encarar a transição do terceiro ao quarto movimento, do “fluxo febril do pensamento” para as imagens mais estáveis e contínuas que repetem, de maneira ordenada, as mesmas ações já vistas no torvelinho? Na última representação, as duas ações – na estrada e no palácio – se impõem como algo que quebra a cadência do fluxo interior, pois a montagem parece dissipar a agitação do poeta agonizante para mostrar com toda a clareza e distinção as duas falas que condensam o contraste de destinos entre vencido e vencedor. O essencial aqui é o dado de organização, o senso de ordem e simetria que se torna patente na contiguidade nada acidental, calculada, das duas mensagens finais. A montagem destaca exatamente as duas falas, privilegia a repetição, favorecendo, no seu esquema, o cotejo que acentua um jogo fundamental no filme: o da identidade e diferença que marca a dupla Paulo-Diaz. Por outro lado, quando passamos do terceiro ao quarto movimento, o silêncio se impõe de modo enfático e corta o fluxo delirante. A imagem contínua contrasta com a fragmentação anterior e o som síncrono vem lhe dar maior corpo. O discurso de Diaz adquire um estatuto de fato consumado, palpável, tanto quanto os momentos finais de Paulo e Sara na estrada. O estilo de representação neste quarto movimento o separa dos outros, deixando claro que o discurso de posse de Diaz não pode ser reduzido a um dado subjetivo de Paulo. No entanto, o que se leu como franca fantasia do poeta se representou, no terceiro movimento, *com parâmetros idênticos*, as mesmas figuras e os mesmos gestos compondo o cenário desse discurso que já observamos sem conseguir ouvir. Como explicar essa identidade de parâmetros a contaminar, embaralhar, o que a montagem parece distinguir como delírio (a coroação invadida) e como fato (o discurso de posse de Diaz)?

Procurando um princípio formal que governe o trabalho da narração de *Terra em transe*, deve-se reconhecer que a montagem expondo o fluxo subjetivo do poeta produz interpolações que parecem vir de outra fonte de dados que, tal como descrito, revela uma curiosa interpenetração com o seu delírio. A rigorosa organização do flashback ao longo do filme reforça a presença de uma instância

externa que atua por trás da consciência agonizante e que se vale da mediação do poeta na recapitulação, mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria (como no momento da coroação). Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários "externos" (aqui se encaixam os desmascaramentos, os flashes reveladores). Do início (antes do flashback) ao final (incluído o epílogo), *Terra em transe* exibe uma uniformidade de textura essencial para a interpenetração que observo, pois seus efeitos dependem do fato de haver entre as duas instâncias atuantes uma identificação de perspectiva diante do processo político e uma identidade de tom, de estilo, na sua abordagem.

Nesses termos, *Terra em transe* se põe como típico exemplo da *subjetiva indireta livre* discutida por Pier Paolo Pasolini no artigo "Cinema de poesia".[4] Usando sua terminologia particular, Pasolini, ao comentar *Antes da revolução* [1964], de Bernardo Bertolucci, observa a "contaminação entre a visão do mundo da neurótica e a do autor que, sendo inevitavelmente análogas, não podem ser facilmente diferenciadas, mesclando-se uma à outra, solicitando o mesmo estilo".[5] Para ele, o traço comum encontrado em Godard, Antonioni, Bertolucci e o Glauber de *Deus e o diabo* é essa contaminação, o discurso indireto livre que atesta a pesquisa em direção ao cinema poético, moderno. Empresto aqui a *subjetiva indireta livre* de Pasolini como categoria descritiva – com a ressalva de que não assumo o Outro da personagem como o autor, mas como uma instância narrativa imanente ao próprio filme, uma invenção entre outras do cineasta.

Seja explícita ou não a mediação da subjetividade do poeta, o estado de espírito dele contamina toda a narração, embora não seja *totalmente seu* o relato. A cada passo, o filme exibe a típica interação: esquematizações, simetrias e um senso estrito de ordem convivem com uma textura de imagem e som dada a excessos que, numa primeira aproximação, sugere um fluxo descontrolado de dados e associações que parece impossível unificar. No começo, a primeira encenação da renúncia de Vieira exibe já essa acumulação tensa, projetada no estilo de câmera, nos *faux-raccords*, na trilha sonora saturada. Paulo ainda não entrou em cena, não tomou a si a responsabilidade pelo relato e já as imagens e

sons mostram um estilo que imita a sua atitude. A mediação em *Terra em transe* transcende a subjetividade de Paulo, mas assume os padrões da sua experiência, com seu sentido de urgência e agonia, sua retórica.

Passo a um exame da primeira sequência. Além de ilustrar essa identidade de estilo entre o narrador externo e o poeta, ela anuncia outra estratégia: o espelhamento entre os movimentos do poeta e os da câmera como desdobramentos do mesmo impulso de reflexão; a constante intervenção de Paulo como personagem e comentador.

Do lento movimento em câmera aérea sobre o mar e a costa de Eldorado que serve de fundo para os créditos, saltamos para a agitação num palácio de governo, cena que nos faz entrar no espaço-tempo da história contemporânea: forças políticas experimentam um momento de decisão. Uma combinação *sui generis* de "câmera na mão", montagem descontínua e gestos empostados transmite a ideia de crise. A câmera age em regime de urgência como que procurando surpreender a "atualidade"; os atores compõem o gesto e a fala, pretendendo apontar a dimensão transcendental do evento. Um som de bateria – percussão nervosa que imprime a cada gesto uma conotação marcial – pontua a cena. A sequência de diálogos e discussões entrecortados caracteriza a convulsão no palácio diante da queda iminente do governador. Desfilam trocas de olhares, expressões de desconcerto, meneios de cabeça. O olhar em círculos privilegia certos focos de atenção, detalhes reveladores e põe em destaque a figura de Vieira de terno branco tropical e bigode característico. Ele se movimenta sem parar, extremamente tenso, abandonando papéis pelo chão, absorto e apocalíptico, sempre seguido pela assessora Expedita, que procura dar um senso de ordem à agitação que a cerca (esta será a tônica de Sara). Para desenhar a tensão geral, a câmera, que começa acompanhando Vieira, não demora a chamar a nossa atenção para uma metralhadora nas mãos de um jovem que também segue o governador. O horizonte de luta armada se insinua nesse momento crítico e será logo depois tematizado pelo poeta quando ele chegar à cena. No terraço, o governador da província de Alecrim reúne sua equipe, por hora um punhado de homens desorientados, peças que andam para lá e para cá sobre o piso quadriculado como um tabuleiro de xadrez (palco desse drama e de outros ao longo do filme). A percussão segue pontuando a sequência e saltamos para o banco de trás de um carro que vai na direção contrária à de caminhões militares:

é a primeira imagem do poeta, na direção, apressado. Chega ao palácio e sobe ao terraço onde estão Vieira e seus assessores. Traz uma ideia fixa: resoluto, toma a metralhadora das mãos do militante, a mesma que a câmera observou desde o início, caminha até o governador e o intima a resistir, a lutar contra o golpe de Estado. Vieira recusa, devolve a metralhadora que Paulo jogou em seus braços. O potencial de luta encarnado nesse objeto simbólico não se realiza. O destino da arma é permanecer nas mãos do poeta ao longo de sua agonia, como um fetiche, até a última imagem de *Terra em transe*, potência imaginária dos vencidos. Ela exerce seu magnetismo sobre o olhar da câmera desde o primeiro encontro; alude com insistência a uma possibilidade não realizada na história, substituída que foi pela decisão do líder populista (a luta que não ocorrera em 1964 está ainda em pauta no Brasil de 1967).

Devolvida a arma, Vieira prepara o cenário de sua mensagem ao povo de Eldorado. Pela primeira vez, há silêncio, imobilidade. A câmera interrompe os movimentos em círculo, transferindo-os para a única figura dissonante nesse *tableau vivant* centrado no governador: câmera fixa, é Paulo quem, no lugar dela, assume o caminhar em torno da cena. Enquanto Vieira dita o discurso a Sara, o poeta se movimenta sem parar, teatral no gesto, indignado na fala, geométrico nos passos, marcando uma presença que perturba o quadro histórico da renúncia. Ao fechar o discurso, Vieira olha off, numa postura solene de quem está convencido da natureza transcendental do seu gesto – "Entrego meu caminho a Deus, e espero que [...] abençoe Eldorado com sua graça divina". Sara anota as palavras; os outros observam com ar consternado, à exceção de Paulo, que, a cada passagem junto à câmera, expressa sua reprovação ao caráter hesitante da liderança progressista. Dirigindo-se diretamente à plateia, Paulo é, já na primeira cena, figura de um teatro didático. Com a diferença de que assume o papel de um mestre de cerimônias exaltado e não consegue se conter. Seu tom indignado é a marca de *Terra em transe*, como um todo, numa amplificação que culmina na saturação de efeitos da última sequência. Com a câmera quase sempre em movimento, os cortes bruscos, o som usualmente agressivo, o filme coleciona momentos exasperantes, procura o excesso, exclui o relaxamento. Na tônica da *subjetiva indireta livre*, a narração sublinha uma atitude: o estilo não é sinal de extravagância ou formalismo, é uma maneira de julgar o mundo e exercer a fala que considera adequada para tanto.

“Está vendo Sara, quem era o nosso líder, o nosso grande líder?”, é o protesto do poeta antes de se retirar do palácio. Até aí, sua voz está ancorada no corpo, sincronizada com a imagem, e se dirige às outras personagens, como ainda ocorre no carro quando conversa com Sara. Depois de ferido, no entanto, antes mesmo de se iniciar o flashback, a imagem do poeta nas dunas se acompanha de voz over, monólogo interior, dado de tintura subjetiva mais explícito. E o primeiro pronunciamento é lapidar: “Estou morrendo nesta hora. Estou morrendo neste tempo. Estão correndo meu sangue e minhas lágrimas… Ah, Sara… todos vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista…”. A fala define Sara como interlocutora imaginária de seu discurso interior, como que continuando a conversa do carro sobre luta armada, heróis, a inconsistência geral do país. A voz over é simultânea às letras do epitáfio superposto à imagem do poeta no imenso vazio. Já se mostra evidente aqui que a presença dos diferentes registros da narração vai se tornar mais complexa à medida que o filme avança, chegando, no final, à montagem que descrevi. Quando a voz over relata o passado, a utilização do pretérito separa muito bem o tempo da voz que narra (o momento da agonia) daquele das ações e lutas evocadas. Tal não acontece quando, sobreposta a cenas do passado, a voz over traz a fala no presente, ou a poesia de Paulo Martins, os versos enunciados num tempo próprio ao poema que nem sempre pode ser assumido como seu “pensamento” no instante em que o observamos em tal ou qual situação. O dado de estrutura que amarra todo o processo é a *subjetiva indireta livre*, princípio de coerência interna que permite a apresentação mais viva (e mais livre) da experiência interior da personagem e, ao mesmo tempo, deixa abertos outros canais de informação. Uma liberdade poética maior se franqueia à narração e o comportamento do protagonista corrobora o tom passional da reflexão política. Tal ambivalência estrutural, que entremeia o subjetivo e o objetivo, cria uma dialética de atração e repulsão, de identificação e estranhamento, adesão e crítica à eloquência de Paulo. Sua jornada se narra com boa dose de histeria e transbordamentos, traz o ressentimento do poeta após o fracasso, mas progride como exposição ordenada dos mecanismos da política como se tivesse um teorema a demonstrar. Em suma, sob a aparente desmedida de *Terra em transe* subjaz uma sucessão de blocos narrativos, organizada dentro do senso didático das alegorias tradicionais. Vejamos a configuração da jornada do herói: suas

demandas (o amor de Sara e a revolução, que ele proclama; o poder, que ele sublima) e seu combate com o maior obstáculo (Diaz).

## 3. A JORNADA DO POETA

*Bloco 1 – ferido de morte, o poeta recorda.*
Primeira encenação do golpe, já descrita, até o momento em que Paulo, nas dunas, diz: “Onde eu estava há dois, três, quatro anos…?”.

*Bloco 2 – a obsessão do poeta: Diaz triunfante.*
Sequência de ostensiva figuração alegórica, descontínua. O líder do golpe de estado desfila triunfante, em carro aberto, pela capital de Eldorado. Diaz (o branco europeu) chega às praias de Eldorado, acompanhado do conquistador ibérico e do padre, observado pelo índio, e junto a uma enorme cruz na praia celebra a primeira missa. Sobe as escadarias do palácio e pronuncia, para a câmera, sua declaração de princípios. Esse bloco adia a relação direta entre o bloco l e o 3 em termos da cronologia do flashback.

*Bloco 3 – o poeta rompe com Diaz e encontra a sua missão (e Sara).*
Início da cronologia do golpe. Sucessão linear de causa e efeito. Paulo observa Diaz que comemora a vitória nas eleições para o Senado dançando com Sílvia em seu palácio-residência; a voz over do poeta inicia o relato. Diaz oferece um brinde a seu *protegé* e “futuro deputado”, mas o poeta o surpreende com o gesto de ruptura. Paulo se despede de Sílvia e parte para viver seu novo compromisso com a transformação social. Saltamos para Alecrim, uma província de Eldorado; na redação de um jornal, o repórter Paulo encontra Sara e ambos falam da pobreza do país. “Precisamos de um líder” é a frase enfática do poeta. Sara o conduz a Vieira, de quem se tornam assessores na campanha eleitoral, que se inicia sem demora e acompanhamos o movimento ascensional de Vieira rumo ao governo de Alecrim.

*Bloco 4 – o poeta abandona a sua missão (e Sara).*
Primeiro bloco com estrutura em anel, circular, organizado em torno dos diálogos entre Paulo e Sara, especialmente a despedida após o rompimento de

Paulo com Vieira. Aqui, a palavra, o movimento das interrogações e argumentos conduz a montagem. Começamos pela voz over do poeta que, após a vitória, se pergunta se Vieira vai cumprir as promessas. Definida a pauta do bloco, acompanhamos os episódios de confrontação e violência que respondem às perguntas que abriram a sequência. O vai e vem entre os espaços da ação política de Paulo e os momentos de sua interlocução com Sara definem uma circularidade, retornos obsessivos, flashbacks dentro do flashback maior. E tudo está emoldurado pelo cotejo entre dois planos extremos: o de Paulo e Sara abraçados no jardim do palácio de Vieira (primeira imagem do bloco, quando o alarido da campanha de Vieira se dissolve) e o plano em que ela (no apartamento) relaxa o abraço entre os dois e se afasta do poeta que já definiu renunciar à vida política. É como se toda a sequência de episódios políticos definisse seu sentido maior no abraço e na separação dos protagonistas figurada na moldura do bloco.

*Bloco 5 – o poeta volta para o "inferno" de Eldorado.*

Retorno do poeta para a capital. Momento de desencanto em que ele dissipa sua ressaca política nas festas comandadas por Júlio Fuentes, o milionário da indústria. Nelas, Paulo reencontra o velho amigo Álvaro e reata com Sílvia, o polo contraposto a Sara em sua vida: a primeira associada à razão e ao compromisso político; a outra à embriaguez, à "alienação", à fossa indolente. A montagem segue o "clima" desse momento, pontuada pela declamação de poemas que falam de decomposição, tédio e preguiça em meio à natureza tropical.

*Bloco 6 – Sara resgata Paulo de Eldorado.*

Segunda estrutura em anel, organizada em torno da conversa entre Paulo, Sara e dois jovens militantes no terraço do apartamento do poeta. Sara o procura em Eldorado e vem restituí-lo à política. A pressão sobre o poeta, em especial o discurso dos jovens, emoldura as cenas em que vemos Paulo e Álvaro fazendo conchavos com Fuentes. Querem convencê-lo a apoiar uma campanha contra Diaz e favorecer Vieira em nome de uma aliança nacionalista contra o imperialismo; nessa campanha, Paulo terá o controle dos meios de comunicação. O esquema dá certo e Paulo recebe carta branca de Fuentes. Tal como o bloco 4, este faz avançar a intriga política enquanto reafirma, pelas repetições, o ponto de

este faz avançar a intriga política enquanto reafirma, pelas repetições, o ponto de maior densidade dramática, novamente referido a Sara. A moldura aqui define uma inversão; agora começamos o bloco com os corpos separados, posição de estudo recíproco, e findamos com o abraço e o beijo: Sara, de pé, domina a situação, e Paulo permanece sentado na mesma posição do “interrogatório” a que os jovens o submeteram. Momento-chave, este bloco é o único em que retornam imagens do poeta a se arrastar nas dunas na hora da agonia, enquanto a voz over fala da decisão de voltar à política “por amor a você, Sara…”.

*Bloco 7 – o poeta reassume a missão e rompe de vez com Diaz.*
Encadeamento linear de causa e efeito. Paulo veicula um programa com a biografia de Diaz, denunciando as traições e negociatas de sua carreira política. O remorso o conduz ao encontro com o líder conservador; cobranças e desculpas resultam no conflito irremediável. Resta a Paulo se atolar na campanha de Vieira para a presidência.

*Bloco 8 – o poeta abraça a aventura já sem retorno.*
“Um candidato popular” é o grito de Paulo que anuncia a festa no terraço do palácio de Vieira em Alecrim. Presentes todos os grupos de apoio (exceto Fuentes): uma grande massa, o carnaval, enfim todas as peças do show eleitoral que, em sua evolução, o próprio Paulo vai pôr em xeque, com suas reflexões em voz over, uma poesia amarga e a franca intervenção que, a certa altura, acaba com a festa. A provocação de Paulo cria uma atmosfera tensa que gera a morte de um popular. Vieira e seu staff assumem uma indignação de “homens de bem”, mas a confusão deixa claro ao líder populista que não é mais possível contemporizar. Ele anuncia sua decisão de “deixar o vagão correr solto” e Paulo se retira da cena como que iluminado, olhando off para o horizonte da história ao som de música de candomblé. O transe se anuncia.

*Bloco 9 – o poeta é traído.*
Novamente o jogo de repetições, agora no vai e vem entre a cena do acordo (Diaz e Fuentes) e a de Álvaro contando a Paulo sobre a traição. Na passagem do bloco 8 para este, o jazz atropela o som do candomblé e mergulhamos no plano-sequência que traz o conchavo na casa do magnata. Diaz convence Fuentes, com o argumento da “matéria paga” em seus veículos, a abandonar Vieira e se alinhar

às forças golpistas que conspiram para depor o presidente Fernandez, em final de mandato, antes das eleições. Além de Sílvia, que recebe as atenções de Diaz, Álvaro está presente e ouve. Na redação, Álvaro caminha enquanto a voz over de Paulo recapitula o momento da revelação. Voltamos para uma repetição da conversa entre Diaz e Fuentes e, só depois, nos fixamos na cena da redação. O poeta se revolta, faz discursos morais, entra em depressão; sabemos que irá reagir. Álvaro desce mais fundo e se suicida. O tiro que dispara off, enquanto vemos o rosto mudo de Sílvia, deflagra a figuração do golpe.

*Bloco 10 – Diaz desfere o golpe e triunfa.*

Montagem paralela alternando os discursos de Diaz e Vieira. O líder populista caminha em terreno plano; sua voz e gestos assinalam sua fraqueza à medida que avança cercado de uma pequena multidão, dos militantes, do padre. Diaz está só, marcha morro acima rumo ao poder. Leva consigo a bandeira e o crucifixo. Vieira perde o fôlego e se ajoelha, pedindo a bênção do padre. No alto do morro, contra o céu, Diaz agita a bandeira e delira de felicidade, saboreia as palavras na convicção de que o sol da esperança iluminará seus passos rumo às manhãs "radiosas, vivas, eternas, perenes, imutáveis, infinitas". Em seu desfile triunfal Diaz retorna ao plano e vem coroar o sentido do bloco em sua figuração do golpe, numa sucessão pontuada pelo som afro-brasileiro a marcar o transe de Eldorado.

*Bloco 11 – o poeta resiste.*

Segunda representação do momento da derrota. A câmera aérea retorna em sua chegada à costa de Eldorado e mergulhamos no palácio de Vieira para ver as mesmas ações agora narradas de forma mais condensada, com alguns deslocamentos, mas mantendo o estilo. Chegamos ao momento do delírio do poeta ao receber os tiros. E vamos adiante, até a separação final de Sara. O poeta está só.

*Bloco 12 – o poeta agoniza.*

Avançamos, pela primeira vez, em relação ao instante que deu início ao flashback: resta a agonia muda de Paulo. O longo plano, uniforme em sua tonalidade cinza.

Útil como instrumento, a segmentação acima é baliza que não deve iludir quanto ao seu alcance ou “objetividade”. Ela é um primeiro passo da análise que se relativiza no caminho e, enquanto tal, já supõe um grau de interpretação dos segmentos capaz de situá-los na ordem do tempo. Permite, de imediato, acentuar a sucessão linear que, do bloco 3 ao 11, ressalta a lógica factual do golpe. No plano da experiência do herói, compõe os estágios de sua jornada. Observada a sucessão dos episódios assim em esqueleto, ganha maior nitidez o círculo do flashback: um avanço no tempo até o momento zero (“Onde eu estava há…?”), a recordação, o retorno ao já conhecido. A repetição do momento do golpe introduz dados novos que o desenho de *Terra em transe* reserva para as revelações finais (o bloco 11 é diferente do bloco 1). No entanto, a segmentação não deixa claro o quanto, dentro do flashback, a apresentação de cada entrecho se faz de modo sintético, em uma montagem elíptica e de jogo figurativo que exige interpretação (o que está havendo?), para que se possa traduzir as imagens por um enunciado simples, referido a um acontecimento. O problema de leitura é mais evidente nas situações em que a montagem descontínua e a presença de imagens emblemáticas retiram o segmento do fluxo cronológico (o caso mais típico é o do bloco 2); e não se elimina mesmo quando é mais imediata a inserção das cenas numa cronologia, pois *Terra em transe* condensa os percursos, privilegia o debate de ideias. Disso, o bloco 3 é um exemplo.

O poeta rompe com Diaz e celebra a ruptura com Sílvia no próprio palácio-residência do senador. Daí, a elipse nos faz saltar para a redação de um jornal em Alecrim, onde Paulo já está em plena atividade. Sem demora, Sara entra na redação, e a densidade do instante não precisa de diálogo para se expressar – há o recurso sintético da repetição do seu gesto retirando os óculos, o destaque que vem da música. Vamos direto ao clima do compromisso básico que os une e a conversa evolui em torno dos problemas sociais de Eldorado, com a taxativa conclusão: “Precisamos de um líder”, que gera a declamação over de versos do *Martín Fierro*, de José Hernández, sobre a imagem que introduz Vieira, já com feição de caudilho latino-americano, na varanda da casa-grande. Paulo e Sara logo aparecem na sala de Vieira, conversam sobre as relações entre poesia, política e romantismo, deixando claro que o sentido pragmático da visita é o acerto para a assessoria da campanha. Os três brindam no terraço, a câmera se aproxima, unindo-os em primeiro plano, e a marchinha de Sérgio Ricardo entra

para emendar o conchavo (e suas ironias) com a sucessão de episódios de campanha: a reunião satírica de clichês do populismo até o grande comício final, a grande massa na praça, o alarido. Em poucos minutos de película, o poeta cumpre o trajeto de Diaz a Vieira, da elite da capital ao cenário populista da província, de Sílvia para Sara. Em seguida, nem bem definido tal trajeto, o filme já avança as perguntas que anunciam a crise da militância do poeta (introdução ao bloco 4).

No bloco 7, outra sucessão linear mostra o mesmo esquema de condensações. A consequência lógica da decisão de Paulo de "voltar para as promessas de Vieira" (bloco 6), tomada a partir da pressão de Sara, resulta no programa de TV que traz a biografia arrasadora de Diaz. Esta se expõe pela voz over de locutores (incluído o próprio Paulo), superposta a imagens do político conservador em seu palácio-residência, nos corredores, nos jardins, numa postura de cumplicidade com a câmera supostamente amiga (dado a marcar a traição do poeta). Não há uma moldura clara de fechamento do programa, de resto estranho em sua estrutura. O término fica sugerido pelo barulho de explosões e tiros (como no final) que nos agride, enquanto observamos Diaz em seu terraço, a curtir as dores da traição. O sinal mais claro da passagem vem na voz over de Paulo que entra para comentar sua própria reação de remorso enquanto continuamos a ver Diaz no terraço, num rápido deslizamento de clima dramático que nos lança na ópera da ruptura final entre os dois.

Presente mesmo nesses momentos mais lineares, a montagem vertical som-imagem tem seu papel central nos blocos que apresentam estruturas em anel, como o de número 4, que assinala a crise da militância do poeta, e o sexto, que marca o seu retorno. Esses são segmentos, com repetições obsessivas num movimento circular em torno de uma cena-chave. Expressando a carga emocional a ela ligada e a evolução atropelada de um processo decisório. O poeta derrotado recapitula com raiva e desespero, incapaz de isolar o impulso de reflexão e análise da postura acusatória, essa espécie de Juízo Final que ele instala em sua agonia solitária. Há saber, ódio, amor, perplexidade nesse impulso de volta ao passado, o que se traduz na conjugação de esquemas didáticos, estruturas obsessivas e figurações alegóricas que buscam a síntese, condensam, compõem enigmas. Há uma convivência estranha entre o moralismo exacerbado e a observação dos processos segundo uma lógica cerrada que dá pouco espaço para a capacidade de decisão dos agentes. As tensões entre esses polos não

para a capacidade de decisão dos agentes. As tensões entre esses polos não impedem sua presença simultânea, pelo contrário. E enfrentamos o desafio de configurar uma ordem das coisas capaz de abrigar o que parece contraditório, fazer emergir uma totalidade onde brilha a força do fragmento gerada pelo excesso presente em cada sequência. O que privilegiar? As “peças didáticas”, nas quais sobressai a explicação de mecanismos da política e dos interesses de classe? A marca obsessiva do poeta que define os conflitos tal como trabalhados na esfera subjetiva? Ou as condensações mais enigmáticas, o lado ritual da encenação onde convergem passado e presente, natureza e sociedade, assinalando “outra cena” a marcar o teatro político de Eldorado?

No que segue, analiso essas três dimensões de *Terra em transe*, sua simultaneidade e articulação. A pedagogia desenha uma crítica acerba ao populismo, à estratégia da esquerda (leia-se Partido Comunista Brasileiro) que favoreceu o golpe; as repetições obsessivas definem um correlato subjetivo a esquematizações alegóricas que, enquanto narram, inserem a atualidade política em estruturas míticas referidas à própria origem de Eldorado, país tropical. Em outras palavras, minha leitura tem como premissa a relação necessária entre a opção por esse foco narrativo tão peculiar (a subjetiva indireta livre tal como caracterizei) e o movimento mais fundo da alegoria nacional em sua sugestão de uma ordem maior a presidir o destino de Eldorado.[6] Nesta, não se pode separar a “lógica progressiva do golpe” de movimentos que se instalam em outra escala de tempo e assinalam um esquema circular de repetições que, no filme de Glauber, solicitam o alegórico para se expressar, sem prejuízo da causa material do processo. Ambivalência, contradição de *Terra em transe*? Sem dúvida. Tal como sua união de moral implacável e cerrado determinismo. Afinal, de que outras tensões se fez a força do cinema de Glauber em sua notável abrangência?

## 4. A PEÇA DIDÁTICA: CRÍTICA AO POPULISMO

Na convivência desses impulsos contraditórios, as próprias reações histéricas do poeta acabam como pretextos para um exagero gestual que teatraliza e torna claro o jogo político. Desde a primeira cena, Paulo afirma o duplo caráter de sua presença em cena: ator e comentador. Duplicidade expressa de modo patente não apenas na voz over mediadora, mas também na própria natureza de seu comportamento visível: ele interrompe a ação, fala direto para a plateia, explica

comportamento visível: ele interrompe a ação, fala direto para a plateia, explica e provoca, assinala em tudo (inclusive em si mesmo) o teatro.

Além da sequência de abertura, duas outras sublinham seu papel de comentarista dentro do intento geral de colocar o espectador numa posição de análise perante o que desfila na tela. Nas duas ocasiões, a montagem faz o bloqueio, isola a cena como lição sintética. Dentro da moldura, Paulo age como um pedagogo agressivo, provocador, pois sua arma está longe de ser a argumentação paciente.

A primeira sequência didática oferece uma lição sobre as contradições entre a burguesia nacional e os monopólios multinacionais. No bloco 7, Paulo e Álvaro assumem a tarefa de convencer Fuentes a apoiar Vieira. A conversa entre eles não se apresenta como um diálogo ficcional segundo a convenção naturalista. Os atores, em momentos-chave, se dirigem diretamente à câmera, explicam conceitualmente o mecanismo da competição, apontando o império Fuentes como exemplo, sua força e sua fraqueza. Como professores em sala de aula, apontam-no como exemplo vivo de uma categoria social e sua correlata forma de consciência. A câmera segue o comando desses professores a exibir o industrial na posição de alvo perplexo da lição, e se espera que a mudança à postura desejada funcione como confirmação da justeza do ensinamento. A conversão de Fuentes, no entanto, se dará sintomaticamente em plena embriaguez, no espaço da festa: quando ele toma a decisão, está cercado por duas moças que, mudas, assumem, no entanto, o lugar dos conselheiros, como ecos de Paulo e Álvaro, junto aos ouvidos, em uma configuração que se repete (ele de frente para a câmera, as moças de perfil, como estátuas a compor o quadro da reflexão de Fuentes).

A segunda sequência didática está no centro do bloco 8 e nos traz a mais significativa "interrupção da ação" realizada pelo Paulo mestre de cerimônias. Estamos na sequência-síntese intitulada: "Encontro do líder com o povo".[7] O terraço do palácio de Vieira – o mesmo da sequência de abertura e outros momentos decisivos – serve de palco suspenso para a ação. Paulo, como um apresentador, anuncia Vieira como o "candidato popular". A partir do poeta, a "câmera na mão" descreve um movimento em estilo documentário (reportagem de TV dirigida pelo poeta?) que só ressalta o teatro, escancarando o evento como uma representação. À medida que o espaço se abre para o olhar, um desfile de

figuras vai compondo um festivo *tableau vivant* de agentes históricos: uma figura senatorial comporta-se como um político de província, jovens esquerdistas "agitam" a massa, um padre vestindo uma batina dos tempos da colônia faz o elogio da Igreja no Novo Mundo, homens de imprensa registram o acontecimento, seguranças cercam o governador, um grupo de sambistas faz evoluções como numa quadra de escola, mulheres pobres compõem o "povo" que legitima o evento político. Vieira se move apreensivo em meio à agitação, Paulo e Sara observam. O senador, a certa altura, abandona o discurso parnasiano de ordem e progresso para "entrar no samba" bem defronte à câmera, gesto emblemático da situação (que lembra o "chanchadesco" político de *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, 1955). A cena ruidosa e agitada se desenvolve dentro dos limites do espaço de Vieira e se põe como espetáculo popular administrado, lance de espontaneidade controlada, encenação da identidade entre candidato e povo.

Mais especificamente, esse *tableau* desenvolve uma representação alegórica do populismo brasileiro como um carnaval, uma justaposição grotesca de figuras incongruentes dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade de forças e interesses de fato incompatíveis. A festa exuberante mostra aqui sua função de ritual de coesão que mascara uma ausência de proposta substancial da parte de quem manipula e está no centro do jogo. No estágio anterior da carreira de Vieira, a campanha para governador já se representara como farsa, assunção gradual de uma máscara popular, processo onde ficara magistralmente insinuada a duplicidade do candidato (imagem pública de entusiasmo / sentimentos privados de apreensão). O clima de festa da campanha para o governo da província recebera o tratamento paródico (marchinha de Sérgio Ricardo, com versos citando Castro Alves) e uma montagem apta a sublinhar toda a canastrice. Agora, na campanha presidencial, temos a amplificação. Os agentes sociais se reúnem no espaço único para desempenhar seus respectivos papéis. E Paulo, não visto na primeira campanha, cumpre agora a função catalisadora. É seu monólogo interior que deflagra a reflexão sobre o grande teatro a que assistimos.

O samba corre solto, a coreografia evolui e Sara mostra apreensão pelo descontrole que parece se instalar na "quadra". Num dado momento, a trilha sonora cria a ruptura que desloca a atenção para o mundo interior do poeta: estamos imersos no som local e, subitamente, o samba e o ruído do comício

recuam para dar lugar à “Fuga” das *Bachianas brasileiras*, de Villa-Lobos, cujo movimento em crescendo cria “espaço” para a entrada da voz over de Paulo que declama. Na tela, continuam presentes todos os elementos do comício e o passeio da câmera destaca a figura do poeta observando a confusão, numa instância sofisticada de montagem vertical que explora o contraste entre a cena visível da festa e o movimento audível de sua subjetividade. Aflora o recuo de Paulo, seu afastamento do entusiasmo geral. A modulação sonora continua e passamos a um momento de sincronização seletiva: a música de Villa-Lobos diminui de volume e podemos ouvir o diálogo entre Paulo e Sara no espaço do comício como se estivessem longe do samba que os cerca, ouvido em surdina. Sara pede ao poeta que ajude Vieira a disciplinar o comício (“Vieira não pode falar!”). A resposta dele é sarcástica (“E durante mais de um século ninguém poderá”). A discussão envereda por considerações a favor (Sara) e contra (Paulo) o comportamento da massa, num confronto de argumentos em que o poeta tem a liberdade de apontar, até sacudir, as personagens ao redor, como bonecos que ilustram seu ponto de vista, aos quais não se dá o direito de fala; apenas resta o clamor indistinto de um samba ouvido bem ao fundo, embora os vejamos a todos em volta da câmera que “documenta”. Sara, procurando sustentar que “a culpa não é do povo” (como o cego de *Deus e o diabo*), chama o líder sindical Jerônimo para dar o exemplo. Um jovem militante atira para o ar e o silêncio se instala, na quadra e no filme. Sara repete a intimação: “Fala, Jerônimo!”. Um velhinho com pose de senador, ar paternal e gesto enfático reitera: “Não tenha medo, meu filho, fale, você é o povo… fale”. Jerônimo é definido pela equipe de Vieira como “o povo” e o centro da cena lhe é concedido. Inseguro, ele olha direto para a câmera, confessa sua perplexidade diante da crise e conclui que espera as ordens do presidente. De repente, Paulo avança para o proscênio e tapa a boca de Jerônimo (repressivo como o fora com o líder camponês). Olha firme para a câmera (não para os que estão em volta) e lança a sua maior provocação: “Está vendo quem é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?”.

Reagindo às palavras de Paulo, um homem em trapos emerge da multidão e conquista seu próprio espaço até o centro da cena. Pede a palavra e faz seu discurso contra Jerônimo, que representa a política autorizada, mas não é o povo, “o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”. Ou seja, fora da representação política o povo “verdadeiro” só pode ser nomeado pela condição

representação política o povo "verdadeiro" só pode ser nomeado pela condição de miséria. A definição do representante pelego vem de cima, e o homem que se destacou da multidão para desfazer o teatro é punido exemplarmente, morto no ato, com toda a carga simbólica dos xingamentos de subversivo e por meio de uma montagem cênica de "teatro de agressão": um segurança o amarra e lhe enfia o revólver boca adentro, o padre cobre o seu rosto com o crucifixo enquanto ouvimos tiros de canhão.

O desenvolvimento geral da cena traz a lição gráfica sobre a farsa democrática encenada pelos líderes de Eldorado. O espaço da participação é aquele definido pelos donos do poder que têm no populismo o grande teatro de aparente inclusão do povo na esfera da política, e sua real exclusão. O ponto controverso está na provocação de Paulo: ela ativa o preconceito que o filme sabe existir, muitas vezes inconfesso, em setores variados. A agressão do poeta lança o clichê elitista e choca o espectador. De um lado, atuam aí os conflitos de Paulo dentro da luta, em que ele percebe as ilusões de seus aliados quanto à condição do povo de Eldorado como agente transformador. De outro, na sua intervenção, é patente o reflexo das palavras de Diaz proferidas na sequência imediatamente anterior em que o líder conservador e o poeta romperam de vez. Esse é um dado de espelhamento a que voltarei, visto serem inúmeras as instâncias em que o poeta se revela herdeiro de uma tradição autoritária. Seu comportamento nessa cena, pela forma direta de fala à plateia, atua como uma provocação do filme *Terra em transe* dirigida às idealizações da esquerda: havia expectativas e uma teoria da história geradora de um povo imaginário, no período de luta pelas reformas, antes de 1964.[8]

A interrupção do comício e outras instâncias de "fala direta" configuram uma interação entre drama e comentário em que, de formas variadas, há a procura de uma discussão conceitual do que se encena. Não se deve, no entanto, superestimar o pendor explicativo. Como já caracterizei, os esquemas conceituais se inserem num tecido de memória dentro do qual a clareza não tem exclusividade. Em *Terra em transe*, convivem a retórica do choque e o argumento "passo a passo". No calor da hora, a avaliação de Paulo se vale da intensidade da voz e do gesto, estranha à reflexão serena do sábio feita à distância. O espírito do "teatro de agressão" contamina o discurso à Brecht, a ironia ou a indução sutil. Acusatória, a linguagem apaixonada do poeta está longe de satisfazer o modelo do intelectual orgânico à Antonio Gramsci e se

mostra ambivalente na relação de amor e ódio com o povo, consigo mesmo e com o mundo. Suas maneiras, o tom exclamativo e a desmedida expressam o lado operístico da recapitulação. É o aspecto pompa e cerimônia da agonia. Antes de morrer, o poeta tem de cantar, deixar uma mensagem final no longo poema que concentra toda a sua vida, poesia em som e imagem, na qual não deixa de incorporar uma tonalidade de melodrama que, a princípio, seria uma arma para desqualificar o discurso de Diaz. Ambivalente, abrigando tendências opostas no mesmo gesto, *Terra em transe* atesta seu lado barroco também aí, na resolução operística, traço de incontinência a singularizar sua pedagogia.

De início, o filme é didático e medido no recurso à ópera como comentário irônico. O primeiro discurso de Diaz, no final do bloco 2, quando sua figura está se compondo diante do espectador, é sabotado pelo enquadramento (a câmera baixa deforma o rosto, a pompa revela o seu lado grotesco) e pela presença do famoso segmento de *O guarani*, de Carlos Gomes, por décadas prefixo do programa de rádio *A voz do Brasil*, cuja feição autoritária se reafirmou no regime militar. Num segundo momento, a ópera, em consonância com o tom geral, é já a própria expressão da desmedida que contamina toda a cena. *Otello*, de Verdi, é algo mais do que uma pontuação do conflito logo após o programa de TV dirigido por Paulo contra Diaz. O tom do diálogo é empostado, passional, como um rompimento de amantes em que se destila ressentimento, se roga praga, se fala de traição, lealdades feridas e sordidez dos interesses a destruir uma relação. O comentário musical amplifica os gestos, dá ressonância ao melodrama e faz dessa cena mais um momento de identificação entre Paulo e Diaz, nivelando ambos na dimensão privada do conflito que se sobrepõe à sua dimensão histórica, torna estranho o “ar de grandeza” buscado nas falas. Não por acaso, o espaço da cena é o Theatro Municipal do Rio, com sua amplitude e decoração aptos a sustentar a feição “palaciana” do evento. No conjunto, em verdade, esse mesmo espaço – com destaque para a escadaria onde agora Diaz berra “Sozinho, Paulo! Sozinho!” no fim da cena – é peça central no jogo de repetições e no espelhamento que une o ditador e o poeta. Tal como a ascensão ao poder figurada nessa escadaria (lá está ela na primeira mensagem do líder e na cena final da coroação), Diaz, obstáculo e modelo, é a obsessão maior de Paulo Martins.

## 5. AS ESTRUTURAS OBSESSIVAS: MOMENTO PSICOLÓGICO

Quando nas dunas Paulo se pergunta “Onde eu estava dois, três, quatro anos atrás?”, a resposta traz a lembrança de “dom Porfírio Diaz, o deus da minha juventude”. Ao se iniciar o flashback, em vez da representação de algum fato do passado do poeta, temos uma sucessão de imagens a compor um ritual cujo centro é a figura de Diaz. A primeira delas se repete em outros momentos do filme e funciona como o seu emblema por excelência, condensação de atributos que caracteriza o líder como um “agente demoníaco” dentro da retórica de *Terra em transe*. Na alegoria, esse agente (que não se reduz ao diabólico cristão) é a figura da ação sempre igual, como a do “possuído” por uma ideia ou valor cuja tendência é se identificar com uma posição hierárquica, depois com o nome correspondente a essa posição e, no limite, a compor com esse nome uma entidade única. “Através deste processo o agente se congela numa imagem, e a ação se torna um diagrama. O agente hipostasiado é um emblema.”[9] Enquanto a justiça tem sua balança e Cupido seu arco, Diaz, como imagem congelada da repressão, tem o crucifixo em uma das mãos e a bandeira negra na outra. Imóvel como uma estátua de pé num pedestal, ele entra em cena transportado por um carro numa solitária parada triunfal. A visão em câmera baixa e em plano americano isola sua figura contra o céu e a bandeira preta ao vento mais parece uma asa. O guardião das tradições da aristocracia de Eldorado se anuncia verbalmente “o deus da juventude” de Paulo e se introduz visualmente como um príncipe das trevas. Seu emblema aparece em momentos-chave: é a primeira imagem após a pergunta do poeta que nos lança ao passado e será a imagem-síntese do golpe de Estado que encerra o bloco 10, precedendo a repetição da câmera aérea que vem do mar para as praias de Eldorado e nos leva ao palácio onde Vieira renuncia. Representa a vitória de Diaz e marca, de forma simétrica, nosso afastamento e retorno ao momento decisivo.

A memória do poeta está dominada pela relação com essa figura paterna, central em sua jornada. Paulo começa como um delfim, poeta à sombra do poder. Seu engajamento político à esquerda implica uma luta pessoal com o Porfírio Diaz que ele carrega dentro de si mesmo, numa dolorosa liberação de uma tutela profundamente internalizada. Não por acaso, o emblema, além dessas duas presenças nos pontos extremos do filme, aparece somente uma vez mais: é a primeira imagem do bloco 7, exatamente quando Paulo “trai” Diaz e deflagra

uma luta aberta, política e pessoal contra ele. A estrutura circular do bloco 6 trabalha a carga emocional do processo decisório que o leva à tarefa de destruir a imagem pública de Diaz. A cena da persuasão no terraço abre, pontua e fecha o segmento que narra a virada do poeta “salvo” por Sara do tédio e do inferno de Eldorado, carregando, porém, uma dose nítida de má consciência expressa no tratamento dado à situação e no seu comentário over. O gesto que consuma a virada é o programa de TV: nesse momento, o emblema retorna como imagem de abertura superposta ao título “Biografia de um aventureiro”. É em torno do programa que se manifesta com maior força a questão da culpa do poeta por seus movimentos de deslealdade a Diaz, fato indiciado pela sintomática presença do tema da traição no programa: a fixação nesse particular, bem apropriada como qualificação da carreira do líder conservador, revela o esquema de projeção de Paulo que se vê repetindo o paradigma de seu padrinho, em seu gesto. Desse espelhamento, não escapa nem o detalhe de Diaz também ter sido, quando jovem, um líder de esquerda.

Em função da importância na economia psíquica do poeta, essa sequência da definitiva ruptura com Diaz tem uma voz over mais dramática no tom, mais conflituada no conteúdo e explícita no teor de autocrítica, notadamente nos dois momentos que emolduram a “Biografia de um aventureiro”: quando, no bloco 6, temos a recordação da cena em que recebeu a carta branca de Fuentes em plena festa, Paulo comenta o caráter de aventura, de incertezas, do seu engajamento político; quando termina o programa, a voz over é eloquente na menção ao remorso que precede o encontro operístico.

A repetição do emblema em passagens-chave reforça a posição central de Diaz no esquema alegórico (as consequências disso, fora da psicologia, discutirei adiante). Como instância de imagem obsessiva, tem sua ligação com os conflitos internos do poeta, tal como os segmentos estruturados em círculo, pontos de acumulação do tema da traição. O bloco 6, que anuncia o ataque à figura paterna, prepara, digamos assim, um esquema de isenção do poeta, pois a cena em que Paulo cede às pressões de Sara, ao retornar em seu último lance, traz fortíssima conotação de cerco, opressão, em que Paulo parece ser vítima indefesa de uma “lavagem cerebral” e Sara domina as ações, terminando com o beijo de recompensa. No bloco 4, é Sara, pelo contrário, o fator atenuante (“A política e a poesia são demais para um só homem”). Paulo tem sua primeira crise e acusa Vieira de trair o povo – já descrevi o modo como a acusação ao

e acusa Vieira de trair o povo – já descrevi o modo como a acusação ao governador se justapõe à imagem dele próprio agindo como figura repressora. A tematização da culpa é o centro da conversa de despedida entre Paulo e Sara quando o poeta abandona a política. No movimento de vai e vem, entre passado e presente, todo costurado por sua fala, ele relata a agressão ao camponês como provocação pedagógica e o desqualifica pela não reação ("gente fraca e com medo"); a realidade traz o desmentido: o camponês é assassinado. Acima das racionalizações, volta à consciência de Paulo a imagem da viúva, em primeiro plano, a repetir: "O culpado é o senhor doutor Paulo, o culpado é o senhor doutor Paulo…".

A estrutura em círculo ocorre novamente quando se narra o momento em que Paulo recebe a notícia da traição de Fuentes. Naquela que, de fato, é a lição sobre a luta de classes mais eficiente de todo o filme, Diaz persuade o burguês de Eldorado a inverter sua posição e alianças, optando pelo apoio às forças conservadoras e golpistas. Duas vezes se representa o momento do choque diante da traição, duas vezes Álvaro é visto a entrar na redação alquebrado para trazer a novidade do pacto da direita a Paulo; a câmera faz o mesmo movimento de travelling acompanhando o jornalista em meio às escrivaninhas e estantes da redação enquanto a voz over do poeta traz as coordenadas da situação. Por duas vezes também temos a imagem do conchavo na sala de Fuentes. No jornal, a indignação moral de Paulo é curiosa em sua dose de ingenuidade política, uma espécie de teatro de pureza para si mesmo questionada pela reação de Álvaro, que diz bem claro: "Suas imagens, seu delírio…! Você é uma cópia suja de Diaz!".

A par dessas estruturas circulares, os dilaceramentos do poeta, seus conflitos e afetos encontram expressão na poesia trazida em voz over nos momentos os mais variados. Ao lado do engajamento político, a criação poética é o empenho maior de Paulo Martins, e muitas de suas crises se engendram pelo esforço de reconciliação das duas demandas. Sempre procurando justificar o poeta (ou repreendê-lo como mãe carinhosa), Sara perdoa o seu gesto de abandono de Alecrim, atenta ao que julga ser hipersensibilidade. A frase "A política e a poesia são demais para um só homem" é dita para confortar o Paulo angustiado e imerso no desencanto. Própria a um momento de desânimo e de impotência, essa locução compreensiva de Sara concentra muito das ambiguidades do filme. Uma

leitura fora de contexto toma o enunciado ao pé da letra, como "mensagem" direta, sem trabalhar o paradoxo que ela encerra, uma vez que o próprio poeta e *Terra em transe* em seu conjunto não fazem outra coisa senão tentar unir no mesmo gesto os dois polos da experiência, buscando a política e a poesia a um só tempo. Nesse sentido, o essencial é tematizar a diferença entre a forma como Paulo vivência tais contradições e a forma como o filme, enquanto discurso, as incorpora em seu próprio movimento.

Uma questão central na experiência de Paulo não é tanto o fato de fazer essas duas coisas, mas o divórcio entre o tom de sua poesia e os imperativos da militância política, dicotomia que se expressa com toda nitidez nos dois polos: o da interioridade (que, em verdade, está distante do castelo de pureza) e o da ação, mantidos até o gesto final suicida. Os poemas, com sua eloquência um tanto quanto desatualizada, exibem o lado pessimista de Paulo, traduzido em versos longos, em torneios retóricos marcados pelo excesso, em derramamentos românticos que dão continuidade a uma tradição "condoreira", sentimental. A voz over do poeta é lugar de melancolia, desgosto, senso de decadência. O seu lado interessante é a fidelidade a esse tom, mesmo quando o verso acompanha um momento risonho de liberação, promessa. Quando ele sai pela primeira vez da esfera de Diaz para buscar o próprio caminho, a morte é o tema de versos ditos em over, sem nenhum traço épico, afirmativo da vida. Um senso de nojo e exasperação permeia seu comentário poético quando, de volta à capital do país, ele se consome nas grandes festas promovidas por Fuentes, e tem Sílvia ao lado, sensualidade muda de mulher-objeto. Retornando à militância política, sua poesia é de estranhamento, instância de recuo ante a agitação e o entusiasmo que o cerca: na cena do grande comício de Vieira, a voz over e o lirismo do poeta se fazem presentes para dizer sobre a sua angústia e a sua *diferença*, mesmo na vertigem da aventura coletiva que, nem por isso, deixa de endossar.

Em todas essas circunstâncias, a voz over é barroca em seus temas e em seu tom, obsessiva na evocação da queda, na observação do tempo como progressiva destruição e desencanto, do corpo humano como lugar de uma luta corrosiva entre vermes, da sociedade como arena ampliada da mesma luta pela sobrevivência. Ela manifesta um sentimento ambivalente perante a geografia que cerca o poeta, desaguando numa ideia do trópico como *locus* da doença que invade a mente e o corpo, e contamina toda a existência. Contraposta ao que há

de construtivo na militância, tal poesia mina por dentro a realização do ideal, resolvendo as contradições de sua experiência numa linguagem moralista de nostalgia, em uma purificação impossível, correlata a certa tendência autoritária que se desloca para um estilo de fazer política. A ação visível, o engajamento social e o discurso político exibem um estilo que, em verdade, se faz inteligível na medida em que a *subjetiva indireta livre* revela a luta interior com a culpa e a má consciência, seu fundo de depressão e desengano que flui como uma corrente subterrânea ao longo de todo o filme.

As estruturas em anel e as reiterações da voz over reproduzem em ponto menor o que, na verdade, vem a ser o traço central do filme com sua organização geral em torno do momento da agonia, ponto de fixação. A morte é um dado onipresente. No entanto, o poeta não morre em cena. Ferido na sequência de abertura, vê dilatado o intervalo que o separa da morte física. O fluxo da recapitulação distende o tempo da agonia. Todo um trajeto e, dentro dele, os episódios se repetem. No final, o próprio momento da derrota volta à cena e, com ele, vem a imprecação desesperada e o tempo emudecido das dunas que parece sem fim. Na estrutura e nos detalhes, *Terra em transe* traz a matriz da repetição, jogo abismal que adia a morte, quer domesticá-la numa suspensão do tempo, que é uma contraditória busca de sentido, revisão em que o poeta não encontra o ponto estável, girando em torno de vários focos centrais.

Em sua agonia, Paulo está só; não se constrói em torno dele o ritual de uma morte pública, na qual sua palavra pudesse ganhar autoridade como termo final de uma experiência central para a comunidade, como legado do poeta a Eldorado. Se Diaz está só quando sobe a montanha em sua pregação rumo à vitória ou em seu desfile triunfal, Paulo tem em torno de si um imenso vazio quando sua imagem, pequena na parte inferior do quadro, se recorta também contra o céu no plano final do filme. No espaço diegético, ou seja, em Eldorado, a morte do poeta é sem cerimônia e sem testemunha (Sara afinal deixa o seu recado quando o abandona); a busca de sentido se dá numa condição de exílio, na interioridade. O desespero de *Terra em transe* está aí, nesse desgarramento que traz reconhecida a distância entre o poeta e a sociedade que ele quis representar como porta-voz. Considerada a textura obsessiva dessa interioridade, expressa nos versos e no próprio estilo da recapitulação, o gesto final do poeta parece mais um desdobramento de seu longo comércio com a pulsão de morte.

Não redime a comunidade, não tem eficácia histórica na vida de Eldorado. Paulo não é um herói trágico; não traz o silêncio do herói trágico. Sua forma de morrer evidencia muito bem o aspecto privado do sacrifício que “leva até o fim”, nos termos em que ele entende tal expressão, encarando o fracasso que assume com farta eloquência. Em função dessa coragem em “tocar nas feridas”, a expressão desmedida do luto convive, em *Terra em transe*, com o impulso analítico que permeia a narração da morte de uma consciência e de um período histórico correlato. Enquanto epitáfio, o filme não descarta lances de idealização, mas seu movimento efetivo é o de desnudar tal consciência, de forma implacável.

Um dado estrutural do filme é esse movimento duplo de desenhar no poeta uma lucidez e uma cegueira. Trabalhar melhor esta convivência entre a adesão e a crítica a Paulo Martins é introduzir a questão da “ordem maior” que governa a crise de Eldorado: tal ordem dá nova amplitude ao esquema das repetições e ao que há de abismal nas intuições do poeta.

## 6. O COROAMENTO ALEGÓRICO: INTERPRETAÇÃO

Dois movimentos convivem em *Terra em transe*: a progressão linear e a circularidade das repetições. A progressão compõe a alegoria horizontal que condensa a sucessão dos fatos e faz de Eldorado a representação da cena brasileira, hierarquizando agentes, espaços, ações para figurar um acontecimento: o golpe de 1964. Em *Terra em transe*, é a pedagogia mais direta, na qual a regra do jogo é a esquematização deliberada da esfera política, exibição das forças essenciais. Aqui, os agentes viram personificações, os lances menores, nuances, e contradições internas a certos grupos, dados esquecidos. Cada figura condensa atributos variados, encarnando numa unidade singular um conjunto de segmentos da sociedade, uma convergência de posição política e inclinação psicológica.

Diaz encarna a tradição ascética, cristã, conservadora. Sua vida se volta para o cumprimento de uma missão: preservar Eldorado contra a dominação dos “selvagens” (o povo). Autoritário, poderoso, ele sabe muito bem o que quer para si e para o país. Sua retórica está eivada de preconceitos de raça e de classe. Como condensação da elite mais tradicionalista, sua palavra de ordem é a

pureza, o direito natural à dominação como apanágio da aristocracia. Não se mistura com os espaços habitados; permanece só, em seu palácio ou em relação isolada com a natureza por onde desfila com sua bandeira e crucifixo. Como diz o poeta no programa de TV, Diaz é o “pai da Pátria”, figura de referência para ele e Eldorado.

Fuentes representa a burguesia progressista, a face moderna da classe dominante. Empreendedor, dinâmico, é proprietário de tudo o que há de importante na produção material (fontes de energia, minas, metalurgias, fábricas) e no controle da informação. Em oposição ao ascetismo religioso de Diaz, ele anima a alta sociedade local e administra o sexo na capital. Pilar de uma sociedade de consumo incipiente, está associado ao hedonismo, à dominação da vida mundana a partir do dinheiro. Apesar de sua posição social, Fuentes não é um líder. Fraco, hesitante, vazio de ideias, é incapaz de conceber um projeto nacional; seu comportamento político resulta num vai e vem ditado pelo medo e marcado pelo oportunismo.

Vieira é o líder populista de origem rural, “coronel” com verniz urbano que se alia ao progresso. Político experiente, tem contra si a falta de consistência doutrinária. Dentro do espectro político de Eldorado, é a figura da conciliação que canaliza o potencial de revolta do oprimido para ilusões de melhoria, com a manutenção das regras de poder vigentes. A esquerda o observa como uma espécie de líder pré-revolucionário, representante de um reformismo cheio de limites mas com “vocação histórica”, o homem certo para o país nesse estágio de desenvolvimento. Na vida de Paulo, ele representa o desaponto, falso substituto da figura paterna que não consegue estar à altura das aspirações coletivas.

Sara é a militante de partido, figura disciplinada que cumpre as tarefas necessárias à preparação de um novo tempo. Está totalmente envolvida na estratégia dominante da esquerda que inclui o apoio a Vieira como canal de reformas. Personifica a esperança, a racionalidade, o sacrifício, a tenacidade e, por outro lado, as limitações do dogmatismo. Mesmo quando emocionalmente envolvida, sua tônica é o autocontrole. Como as outras personificações, ela apresenta uma face política enrijecida que funciona como paradigma dos seus demais atributos. Como figura do equilíbrio e compreensão, é a conselheira de Paulo, amante protetora.

Álvaro é um dos mensageiros da política na vida do poeta, um amigo que

precedeu Sara em tal papel, mas que não tem força comparável à dela. Personifica uma juventude dedicada a reformas políticas, porém, impotente, vacilante. Sua ação, em geral invisível, é sugerida pelo comentário dos outros. Sintomaticamente, a maior cena de Álvaro ocorre no momento da derrota iminente, quando ele atesta sua fragilidade na relação com Paulo e no gesto de suicídio (que marca semelhança e contraste com a resistência fatal do poeta). Álvaro preenche um dos estereótipos do intelectual, sensível e fraco, de que Paulo, com sua truculência, se afasta nitidamente.

Jerônimo é a breve manifestação de um sistema sindical corporativo, o qual tende a atrelar as lideranças ao esquema de poder e viciar a representatividade. É a fala que não passa dos limites, oposta à do "povo excluído", essa massa que é figuração de comícios, mas pode surpreender com a revolta isolada, tomar a palavra.

A Explint – Companhia de Explotaciones Internationales é a todo--poderosa "estrutura ausente", que representa o capitalismo internacional. Não há traços de sua presença física em Eldorado e seu controle sobre o país. Nenhuma encarnação, praticamente nenhuma imagem. *Terra em transe* não é um filme de ruas e avenidas, dos espaços exteriores de uma urbanidade cheia de emblemas do comércio e feições cosmopolitas. A modernidade visível é a de Fuentes e a intervenção da Explint, decisiva no processo, só se define pela palavra das figuras por nós conhecidas – os militantes de esquerda, Paulo, Fuentes e Diaz. A multinacional age invisível e onipotente, como um deus.

Cada uma das personificações tem lugar específico na geografia de Eldorado, no desenvolvimento das ações e na ordem cósmica de *Terra em transe.* Diaz encontra na arquitetura do seu palácio a projeção da própria condição: resíduo, sobrevivência, de uma cultura cristã europeia transplantada para o trópico. Desse palácio não se tem visão externa, não se define o entorno, a relação com a natureza ou o espaço urbano. É pura interioridade, isolamento, entranha do poder. Vieira vive numa espécie de fazenda de caudilho, de terno branco e colete, bigode e cigarrilha. O palácio de governo se afirma como espaço de teatralidade, com ênfase para o terraço, palco cercado por uma natureza aparentemente bruta, exuberante, que dilui a relação da sua arquitetura com qualquer contexto citadino e reforça a ideia de um sistema cultural que tem a própria ordem interna e pontos de ventilação dirigidos a uma urbanidade

rarefeita, provinciana. Fuentes é associado a espaços fechados da cidade ou terraços em coberturas inacessíveis, cercadas de névoa e torres de TV, enfim, tecnologia, modernização, privacidade nos conchavos. Seus ambientes interiores revelam certo despojamento que contrasta com os espaços de Diaz e de Vieira; sua relação com a natureza se reduz à decoração das paredes onde a representação esquemática da paisagem conota "arte moderna" para escritório. O povo, ora se confunde com a paisagem, ora se aglomera como massa em torno de Vieira; no quadrilátero do poder, tolera-se sua presença para que diga o que quer, mas a invasão imprevista é punida exemplarmente. Com os donos do poder entrincheirados em suas cidadelas e o povo excluído para além-muros, Paulo é a única figura a quem se permite ampla circulação, estabelecendo as ligações entre os espaços opostos que se associam aos diferentes agentes e suas posições hierárquicas. É ele quem faz a ponte entre as diferentes ordens que atuam no processo político.

O lado materialista da pedagogia de *Terra em transe* acentua os conflitos de classe e caracteriza os discursos dos agentes como ideologia, com ênfase nos equívocos da esquerda. Os eventos de Eldorado seguem um roteiro que lembra o paradigma do golpe de Estado latino-americano dos anos 50-60. O desenvolvimento industrial de Eldorado, um país ainda imerso numa estrutura semicolonial, traz novas contradições. O crescimento da classe operária urbana cria um novo front de luta e torna mais agudas as tensões sociais já alimentadas no campo, com a contínua frustração das reformas. A velha estrutura agrária permanece intocada e, dentro da oposição cidade / campo, a burguesia nacional ligada à indústria é vista, pela esquerda, como uma aliada do povo na luta contra a aristocracia rural. Em sua concepção "etapista" do processo histórico, a esquerda ortodoxa vê o compromisso político expresso no populismo como um avanço tático de liberação nacional que prepara o advento da revolução socialista. Primeiro, vemos Sara, Paulo e os jovens sustentarem Vieira em sua campanha para o governo. Depois, Paulo e Álvaro explicando a Fuentes as vantagens de seu apoio a Vieira contra o imperialismo, em nome da nação. Fuentes aceita a explicação, mas, no final, temos o seu giro decisivo para a direita, quando Diaz o convence de que, para sobreviver, ele deve se aliar ao capital internacional contra as pressões da esquerda. O golpe é encenado, revivendo no roteiro a discussão da época, principalmente colocada em

periódicos como a *Revista Civilização Brasileira*, a mais representativa do momento. A “lógica do golpe” em *Terra em transe* corresponde, de modo geral, ao movimento de crítica ao populismo trazido pela produção sociológica contemporânea ao seu esforço, principalmente daquele mais atento aos impasses da crise e a “quase anomia da vida brasileira”.[10] O dado crucial do filme, no entanto, é a forma *sui generis* com que articula a representação da intriga política a outras dimensões do processo que, na alegoria de Eldorado, é também cultural, social, econômico, psicológico, religioso. A opção de Glauber é pelo diagnóstico geral do país, a síntese de todos os aspectos, mesmo que seja necessário atravessar a história. Os agentes ganham a figuração condensada que dificulta uma relação termo a termo com referentes encontrados, por exemplo, na realidade brasileira, pois a galeria de tipos quer se referir a algo mais do que as personagens da vida política dos anos 60.[11] O estilo aqui tem força de causalidade e a leitura das ações mobiliza aspectos da experiência alheios ao explicado pelas categorias da economia política. Vamos além da exclusiva denúncia das forças golpistas ou da elucidação do seu mecanismo imediato. O filme se põe como franca expressão de um estado de espírito e destila um sentimento globalizante da crise, que não hesita em imprimir um sentido mítico fundamental à análise dos eventos políticos, em verdade, assumidos como parte de uma totalidade maior só compreensível a partir de uma peculiar representação da política. No topo dessa figuração que quer totalizar, alcançar ordens que julga mais fundas, há a metáfora do transe para caracterizar a crise nacional. Com essa tônica, a lógica dos interesses materiais se vê articulada à força de um mundo de símbolos que parece disputar a hegemonia pela condução dos gestos, resultando em um conjunto de ambivalências que tornam mais opaca a textura do social, e gerando o movimento de dupla determinação tão característico a *Terra em transe*. Dados o esquema e a hierarquia, a ordem social vira ordem cósmica, a ação assume uma dimensão ritual, cumprimento de um programa; o filme, nos seus traços de estilo, vai sugerindo outras esferas de determinação que apontam para o aspecto mágico-religioso, expresso com maior ênfase na feição de “possesso” de seus agentes. O progresso da trama política apresenta informações suficientes para adquirir consistência própria, mas resta o dado estranho dessa identidade de estilo de conduta que, em verdade, impele todos os atores políticos de Eldorado a cumprirem seu papel em tal programa, notadamente na hora do

transe; a exibirem uma fé em sua “ideia fixa”, que vem a sabotar as ilusões de liberação e mostrar a tentativa de “fazer história”, produzir o novo, como montagem de um cenário de repetição.

A questão do populismo e a atitude de Paulo diante de Vieira permitem considerações que esclarecem esse padrão duplo de causalidade: histórico / materialista e mágico / religioso (lugar da repetição). De um lado, as cenas pedagógicas criticam o populismo como estratégia: seu sucesso depende do financiamento da burguesia, e a esperança de que esta seja firme no nacionalismo se mostra ingênua. De outro, o filme acentua a denúncia da ilegitimidade do populismo como fenômeno democrático. Nesse movimento, destaca um dado central: o aspecto messiânico, a força baseada no carisma e na salvação encarnada no líder. Resta analisar seu posicionamento perante esse dado fundamental.

Reiterando o compromisso maior com a razão, como força condutora da história, a liderança de esquerda explica o recurso à paixão e ao carisma como um movimento tático. Não há condições ideológicas de fazer o povo escolher a visão correta da realidade e a perspectiva mais lúcida de ação; é preciso caminhar na direção da matriz messiânica da convicção popular. Nessa opção pragmática diante do universo simbólico do povo, em vez de se buscar a consciência de classe, reforça-se a matriz “tribal”, comunitária, familiar, do sentimento de pertinência a um coletivo. Ou seja, trabalha-se deliberadamente com uma forma de consciência em tese incompatível com a ideia de modernidade; confirma-se a efetividade do carisma, da força mágica, em detrimento de um programa racional de ação. A ideia socialista, talvez abstrata demais, cede terreno para uma mobilização de tipo religioso sustentada pelo pacto de confiança líder-massa, cujo substrato é inconsciente e tem a mesma natureza da fé metafísica. *Terra em transe* caracteriza todo esse esquema, mas, ao formular a crítica, está longe de instalar um tribunal da razão. Pelo contrário, ao lado do desmascaramento dos interesses materiais, configura os processos a partir de uma matriz mágico-religiosa de modo a fazer o encantamento das palavras e gestos perderem sua dimensão metafórica: eles ganham foro de efetiva causalidade. Em vez de colocar as Forças Armadas no primeiro plano da cena política no momento do golpe, o filme encena os confrontos através de ações simbólicas capazes de sublinhar a força das palavras. A oligarquia de

Eldorado sai a campo para proferir seu discurso golpista para si mesma, confiante em sua sintonia com as forças mais fundas da nação: Diaz sobe a montanha sozinho, levando a bandeira negra, o crucifixo e a oratória. Vieira caminha em terreno plano, cercado pelo "povo" de Eldorado, apoiado pela Igreja; seu discurso mobiliza uma retórica que se debilita à medida que o confronto com o discurso de Diaz se torna mais agudo. A montagem paralela alterna Diaz, em ascensão até o êxtase, e Vieira em descenso. Cada vez menos convincente em suas declarações sobre os reacionários que "comerão a poeira da história", o discurso populista definha, enquanto a fala de Diaz, clamando "lei e ordem" para salvar as sagradas tradições de Eldorado, ganha impulso. A voz de Vieira vaticinando a liberação nacional não está à altura de sua profecia e ele procura compensar a fraqueza da fala com uma gesticulação grotesca que não consegue emprestar, às palavras, a força desejada. Diaz termina sua pregação no alto da montanha, triunfante, observado por uma câmera que se aproxima em zoom de um ponto mais baixo. Suas palavras finais já são certeza da vitória. Vieira termina o paralelismo caindo de joelhos ao gritar pela última vez que a força maior "é o povo, é o povo"; fragilizado, se cala e, ainda ajoelhado, beija a mão do padre. Tal momento de possessão coletiva é assinalado pela voz do ritual afro-brasileiro que marcou nossa primeira aproximação a Eldorado, pelo mar, na abertura do filme, onde se define uma tônica que *Terra em transe* em nenhum momento abandonou.

Lá no início, há o longo plano que nos leva ao país alegórico, Eldorado; lento deslocamento da câmera aérea divisando o mar e, em seguida, chegando à costa do país tropical nomeado no letreiro. O som do ritual africano pontua essa lenta chegada, como uma emanação da terra que se aproxima e se mostra, de início, em praias e morros da costa, locais que servirão de palco maior da vitória de Diaz e da agonia de Paulo. Define-se uma geografia, conota-se, pela pletora solar, a configuração tropical desse mundo em que estamos prestes a mergulhar. Antes, enfim, de nos situarmos no drama histórico vivido pelos habitantes de Eldorado, compõe-se essa moldura que posiciona, pelo longo plano da natureza e pela música que o marca, a parte do mundo que ora se avizinha dentro de uma ordem planetária: não devemos nos esquecer do calor, da luz ofuscante, da atmosfera, do tipo de cultura que certo imaginário associa a esse quadro geográfico. Na abertura, tal panorama se insinua como algo mais do que um simples pano de fundo e, à medida que o filme avança, ele reivindica suas

simples pano de fundo e, à medida que o filme avança, ele reivindica suas próprias determinações. O país tropical define, portanto, um estilo que incide sobre os desdobramentos de seu drama político. Há uma vertente telúrica, na crise de Eldorado, a assinalar o quanto o desastre político resulta não tanto do apelo equivocado ao carisma, ao encantamento, mas à particularidade dos agentes mobilizados, suas fraquezas dentro dessa ordem que transcende o dado material e se mostra efetiva. A vida ascética de Diaz e sua atitude missionária parecem ter efeito prático e o credenciam a encarnar o poder carismático da tradição, que suplanta Vieira. Ao poeta, resta o rito privado de autodestruição. Digo rito porque há em toda a sua postura, desde os momentos mais esperançosos dos comícios, a intuição dessa conspiração do todo contra a aventura populista, um mal-estar diante da própria militância que se traduz em diálogos nos quais a fala, egocêntrica, sugere determinações mais fundas que apontam para o fracasso. Tal intuição não deixa de contaminar os termos de sua insistência pela luta armada. No momento da renúncia, quando joga a metralhadora nas mãos de Vieira e diz "Será o começo de nossa história", a frase tem duplo sentido e não deve ser lida como esperança de vitória. Cotejando com outras proclamações, podemos ver que sua atenção não se prende ao aspecto racional e pragmático da ação que reivindica. Não entram em pauta o cálculo e a avaliação das chances. A luta armada não se põe como "começo da história", por ser tática que conduz à vitória. Ela tem um valor em si, uma carga simbólica que a encaixa nessa outra ordem de fatores dentro da vida coletiva de Eldorado. Paulo quer a luta como ritual, sacrifício de sangue necessário à evolução da comunidade. O povo de Eldorado deve sair de sua condição amorfa e atingir o status de coletividade orgânica capaz de expressar coesão e identidade. Para que a nação floresça, é preciso passar pelo ritual da violência.

Em pleno comício de Vieira, quando Paulo se absorve em reflexões amargas sobre o país e seu destino, e ironiza a fé na conscientização das massas, é muito clara a proclamação de sua voz over enquanto observamos as imagens da festa: "Ando nas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que se possa supor. O sangue que estimula no irmão a dor, o sentimento do nada que gera o amor; a morte como fé, não como temor".

O delírio final de Paulo no clímax da agonia faz retornar essa ideia. Dada a

inconsistência geral do país, a violência – sejam quais forem as consequências imediatas – é um fator de redenção, ato coletivo de purificação. Seu chamado ao derramamento de sangue faz parte de uma liturgia que se quer popular e se contrapõe à liturgia aristocrática cuja metafísica do sacrifício legitima a exclusão do povo da cena política. Para Diaz, a política é feita "para os eleitos", o sacrifício do Outro (o povo "cego e vingativo") redime o oligarca no poder: "No sangue dos vermes lavamos nossa alma". O poeta, sem abandonar a lógica do sacrifício, dá ao derramamento de sangue um sentido oposto: representa um salto de qualidade, o meio através do qual a nação se constitui, o povo adquire consciência política e força, sua entrada no espaço da luta pelo poder.

Em sua meditação sobre a violência, Paulo usa a expressão "bárbaros adormecidos" para se referir aos membros progressistas da elite de Eldorado, incluindo a si próprio. Essa expressão faz coro com outras observações e corresponde a uma premissa do poeta e do próprio filme: a indolência e a barbárie, tais como outros atributos, são dados de sua própria condição, que a elite projeta sobre os seus dominados. É essa elite que, acima de tudo, herda os vícios da experiência colonial e da invasão europeia dos trópicos. Sob a capa de racionalidade e ciência, também ela mergulha, como toda Eldorado, no espaço da magia, mundo em que transita, mas recalca como traço da população a quem domina. Paulo, na sequência do comício, explicita esse jogo de espelhamento entre dominantes e dominados: o carnaval corre solto, Sara se aflige com a perda de controle e adverte: "Por que Paulo, por que você mergulha nessa desordem? Veja! Vieira não pode falar!". O poeta responde: "E por mais de um século ninguém conseguirá […] o abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele". E qualifica a aventura populista como um verdadeiro "transe dos místicos". Deixa claro o papel central da fé no processo político, fé em Vieira que ele próprio assume de modo intermitente, alternada com suas depressões que, no fundo, são alimentadas por um sentimento metafísico do mundo, não tanto por uma razão cética e desconfiada.

Intuições amargas de Paulo, que poderiam ser tomadas como expressão de uma mente confusa, revelam-se, nesse sentido, pertinentes e lúcidas diante da própria evolução da luta política dentro do filme. Isso o coloca como um observador privilegiado cuja subjetividade, em função mesmo de seus dilaceramentos, tem certa agudeza de percepção e detecta movimentos do real para os quais os aliados são insensíveis porque presos demais às certezas

para os quais os aliados são insensíveis porque presos demais às certezas teóricas. Sua condição excêntrica é uma vantagem e as obsessões o fazem ver de modo mais claro a dimensão messiânica da esperança populista diante da opacidade do processo real. O mundo parece estar mais afinado ao lado barroco de sua poesia, em que o tempo é instância de corrosão, caminhar para a morte. A alegoria monta uma afinidade secreta entre as intuições do poeta e a lógica do processo social, em que o mito tem sua incidência na hora decisiva. Sob o manto de táticas de uma razão pragmática, o que se mostra atuando é um tecido de determinações de outra ordem. Paulo e Diaz parecem ser os agentes mais atentos a isso, para a vitória de um e desespero do outro.

A repetição da imagem emblemática de Diaz triunfante foi aqui associada à reação de Paulo, a um sintoma que, em momentos-chave da recapitulação, se vincula ao processo psicológico do poeta. No entanto, dentro de um conjunto mais amplo de relações de simetria, tal repetição não é sinal apenas de esquemas obsessivos, pois estabelece conexões simbólicas com um passado remoto que ultrapassa os limites da vivência do poeta e envolve a identidade de Eldorado como um todo. Lembro agora o fato de que o emblema de Diaz, no início, é a primeira imagem de um conjunto que atualiza experiências arcaicas, traz à tona uma figuração do gesto dominador que atravessa toda a história do país. Começa-se, na recapitulação de *Terra em transe*, pela evocação das origens de Eldorado: da primeira representação do golpe, o recuo exige que se vá até o "mito de fundação", pois a vertente telúrica, como base do nacional, se afirma através de relações que assinalam a continuidade de um organismo e sua destinação histórica. Na representação da origem, a tônica das imagens é onírica, sem prejuízo, no entanto, para a nítida alegoria da chegada do europeu à terra (na circularidade dos percursos, a praia é o ponto de origem e de fim, fundação de Eldorado, morte do poeta). A câmera alta observa Diaz a caminhar na uniformidade branca, nas mãos o crucifixo e a bandeira. Como sempre, ele veste o terno escuro deste século, mas em torno dele vemos o padre, em velho hábito católico, o conquistador ibérico do século XVI, um índio decorativo. O arcaísmo dessas figuras é postiço e elas parecem mais fantasias carnavalescas a evocar o encontro do europeu e do cristianismo com o aborígine (a presença do terceiro termo, o africano, se dá no som, uma vez que toda a cerimônia da primeira missa é pontuada pelo mesmo canto que se faz notar em outras sequências-chave do

filme). Essa cena, tal como a da coroação que retoma as mesmas figuras, marca muito bem o jogo de repetições, o caminhar em círculos, pois associa a fundação de Eldorado e a ascensão de Diaz ao poder. Dominando o cenário natural, uma enorme cruz fincada na areia define o sentido da cerimônia – ao lado dela, Diaz faz a consagração em moldes cristãos. O canto africano, no entanto, antecipa um horizonte marcado por outras mitologias, produz uma atmosfera que, no código de *Terra em transe*, solda uma sonoridade e uma paisagem, define um lugar geográfico de convergências: Eldorado. Um detalhe nessa alegoria de fundação marca a ambivalência de todo o processo desencadeado pelo filme: no plano geral em que a câmera alta divisa, mais próximos, a cruz e o grupo comandado por Diaz, vemos, ao longe, a figura de Paulo de pé, virado de costas, como um ponto menor quase invisível na uniformidade da praia. Ele está presente, mas resiste à visão do ato de consagração da terra, do mesmo modo que testemunhará e renegará, voltando também as costas, a morte desejada de Diaz. Tal forma de presença se caracteriza como invasão da cena proibida: apesar da ambivalência da sua ruptura, ele não tem lugar no Eldorado do patriarca. Como numa paisagem surrealista, com sua peculiar perspectiva, o ritual da praia tem a força do trauma: inaugura uma história de violência e dominação que se estende ao presente (ou, como cena do presente, inaugura novo ciclo da mesma dominação). A figuração gerada pelo flashback nos leva ao ponto de origem (de Eldorado, ou de um novo ciclo do país); para o poeta, tal momento é tabu, parece ter dimensões sagradas como destino coletivo. Temos então, nessa primeira alegoria, uma interpenetração dos planos – o onírico, subjetivo, individual, e o mítico, estrutural, coletivo – tal como na sequência da coroação. Na mesma medida, estão o sonho de Paulo e o mito de Eldorado, expansão de lirismo em que a subjetividade do poeta abraça a história, recua ao momento de gênese da formação nacional e projeta a tradição no presente, tudo em torno da mesma figura da autoridade que empolga o Estado moderno, nos termos da dominação patriarcal da sociedade escravocrata: Porfírio Diaz, ponto de atualização da primeira conquista, que faz atuar no presente os símbolos do poder absoluto e da religião. O emblema de Diaz no desfile triunfante ata, portanto, dois momentos simbólicos que insinuam uma circularidade radical no seio da progressão narrativa de *Terra em transe*: a primeira missa e o discurso de Diaz, na escadaria e na coroação, instalam uma sucessão intercambiável de rituais que

desestabilizam o antes e o depois. Particularmente, o discurso de posse reforça tal circularidade mítica, uma vez que sua proclamação parece uma mensagem de conquista, de fundação do país, mais voltada à ideia de uma civilização a construir do que de uma civilização a preservar. Afirma-se, desse modo, uma corrente subterrânea que une o passado ao presente como instâncias da mesma vitória, da mesma eliminação de possíveis da história. Condenação reiterada de Eldorado, expressa na pergunta do poeta na agonia: “Até quando?”.[12]

O golpe de Estado atual se representa, portanto, como repetição: é o mesmo ato de dominação / domesticação / repressão que definiu a ordem colonial, a hegemonia branca no encontro das culturas. Na circularidade do mito, a vitória de Diaz é reposição ritual de um estilo nacional que encontra suas condições de representabilidade no delírio do poeta, foco onde a totalidade do processo encontra sua caixa de ressonância. É nesses termos que a *subjetiva livre indireta* se faz suporte decisivo para a ambivalência, a sobreposição das determinações: luta de classes, causação mágica, obsessões do poeta, mitos coletivos. E a alegoria leva até o fim sua tarefa de dar expressão a “outra cena” subjacente às lutas do presente: a da força de uma tradição nacional, contrapartida grotesca de uma ordem internacional (em verdade, instaurada por esta) que se põe como algo equivalente a uma instância do mal na história; força que se repõe porque infiltrada em todos os atores da vida política.

Em *Deus e o diabo*, havia outra “força da tradição” que a revolução prometia repor: a da revolta camponesa, a da violência do oprimido como afirmação sadia de uma dignidade aviltada pela experiência da fome. Uma ambivalência estrutural, similar à de *Terra em transe*, permeava a jornada do protagonista à procura de justiça num filme que tomava o sertão como lugar alegórico de fome e exploração no subdesenvolvimento. A alegoria da esperança definia sua veia profética pela afirmação de uma teleologia que se alimentava do mito enquanto parecia questioná-lo, e a mediação do cordel selava a ambivalência. Em *Terra em transe*, o elogio da violência se reafirma, agora, num momento de decepção em que esta é um possível adiado (a exasperação vem desse adiamento). A metafísica do poeta assume-a como via exclusiva de passagem a um novo patamar social que a liderança progressista recusou em nome de nova contemporização (sinal de seu compromisso com a tradição dos “bárbaros adormecidos”). A alegoria agora é expressão da crise da teleologia, articulação

do desespero em que Eldorado se desenha como um inferno ironicamente distante de qualquer utopia quinhentista da Idade do Ouro, da Terra Prometida ou do Paraíso Terrestre, o El Dorado dos conquistadores espanhóis. O lugar alegórico do subdesenvolvimento se observa como antiutopia de sofrimento e violência que os séculos consolidaram. E o que se encena é mais um ciclo de repetição conduzido por nomes e ações típicos dentro do paradigma, não só brasileiro, mas latino-americano (Porfírio Diaz, o ditador mexicano que a Revolução Mexicana derrubou em 1911, empresta seu nome à figura mais emblemática de *Terra em transe*). Com a mediação de Paulo Martins, a recapitulação funde o individual e o coletivo, o sonho e o mito. A interioridade do poeta recolhe os elementos da experiência social recalcados pelos projetos de racionalização; na sua figuração da política, o rosto possível é a feição grotesca da alegoria carnavalesca assumida em chave patética (lembremos o emblema de Diaz, os comícios populistas, a fundação de Eldorado, a coroação).

Discurso exasperado, *Terra em transe* mergulha deliberadamente no kitsch, na agressão ao bom gosto; embora procure coerência e unidade, sabe que é impossível exibir homogeneidade e medida. Seus movimentos contraditórios definem uma avalanche de imagens e sons que ultrapassam o espectador: internalização formal da crise. Sua análise não descarta a expressão de desejo e desespero; vê no curso de disposições inconscientes um bom atalho para trabalhar aspectos mais fundos de uma experiência social e política. Situada no limiar da incoerência, a representação da política combina aqui o impulso de totalização com uma consciência agoniada do colapso de uma concepção de mundo. Reconhecida a crise das representações disponíveis, o que resulta é a fala indignada diante do jogo de aparências que contamina todos os aspectos da vida nacional. Impossível uma alegoria da esperança, uma teleologia da história: tem lugar o drama barroco.[13]

## 7. O INTELECTUAL FORA DO CENTRO

Expressão do desengano, *Terra em transe* põe em cena um processo de alijamento do poder. A jornada de Paulo não configura conquistas de caráter épico ou o cumprimento de um destino trágico, pois o sacrifício do herói não tem o significado cósmico desejado. Ele se dá na solidão das dunas, jardim de

uma guerra que não houve e para a qual a insistência da metralhadora erguida pode representar ainda um convite, um último recado. De imediato, no entanto, o dado contundente é a derrota de Paulo Martins, herói arrogante que torna difícil a franca empatia, incômodo representante da cultura política de uma esquerda nacionalista que se julgou próxima do poder no início dos anos 60. Esquerda que procurava se espelhar em imagens de racionalidade distantes da convulsão do poeta (próximas, nesse sentido, de Sara, a figura da militância em *Terra em transe*) e em imagens de dedicação desinteressada ao nacional-popular, agredidas pelo egocentrismo de Paulo. O poeta jornalista concebido por Glauber é ambicioso, tem apetites de poder que definem uma conformação de herói de mãos sujas dentro de uma oscilação onde, ora é a figura do engajamento, ora compõe a subjetividade corroída, entregue a dissipações alheias ao mundo da política. Em exasperação constante, ele propala a sua "fome de absoluto", nostalgia de ordem metafísica que o afina mais à "loucura de Diaz" – ou seja, à metafísica conservadora – do que ao jogo tático e aos vaivéns históricos da política das reformas. Não surpreende, portanto, seu trajeto de oscilações, atropelos e contradições na lida com o povo. De um lado, Paulo não esconde suas restrições ao teatro da participação, que auxilia mas questiona; de outro, proclama sem subterfúgios o primado de uma guerra decidida pelo alto para sacudir um povo amorfo, imerso numa "geleia geral". Seu traço constante é a veia autoritária que denuncia o filho dileto das elites, na figura do militante. Para ele, seria difícil imaginar outra via, pois a intriga de corte domina os movimentos da política de Eldorado (movimentos que, nos espaços abertos, ganham ressonância nos espetáculos de feição popular). O teatro de que participa se estrutura para condensar toda uma tradição nacional dos arranjos de cúpula, acordos de elite, golpes com nome de revolução; recorrências da história brasileira a que o filme dá forma como peça barroca onde a luta pelo poder se desenha como choque de paixões individuais e traições sem fim.

O fundamental nesse primado de organização pelo alto é que *Terra em transe*, e não isoladamente Paulo Martins, tem como premissa a oposição entre o povo, a nação pré-política (onde se encontra a energia) e a elite cuja tarefa é fazer emergir a nação política, o cidadão consciente. Eldorado expressa muito bem a força telúrica dessa composição mítica de povo e natureza, mas a marcha dos acontecimentos deixa claro que o essencial na mobilização dessa unidade

inocente (em Glauber, a culpa nunca é do povo) é a capacidade de formulação da liderança que, no caso, falhou porque não soube ler a natureza do processo. Não surpreende que o esforço do poeta seja sempre na mesma direção: substituir Diaz por outra figura paterna mais sensível às demandas nacionais e populares. Desde o início a frase-chave é: "Precisamos de um líder".[14] O seu problema com Vieira é exatamente este: "Se não tem as qualidades, não deveria ter ido à praça". Ou seja, suas oscilações não se devem a uma crítica ao princípio básico da estratégia da esquerda. A dúvida se concentra na figura de Vieira e a decepção maior é não ter encontrado o grande líder – certamente necessário na concepção de Paulo e do próprio filme – apto a conduzir o país a um novo patamar histórico. Resta o carisma de Diaz, única figura de Eldorado capaz de assumir o destino da figura barroca do tirano-mártir, dono do poder cuja ambivalência inclui o sacrifício da missão a cumprir (o peso da história nos ombros) e o exercício arbitrário da vontade que escraviza a todos (a prerrogativa do mal sem apelação). Diante da derrota, a visão de Paulo na agonia é um desdobramento dessa figura do tirano-mártir: o poeta, associando-se ao polo do martírio, o opositor ao da tirania. No entanto, a montagem deixa claro o espaço da identidade de Paulo e Diaz, duas faces do mesmo princípio autoritário, como se nessa dupla o filme trabalhasse o que havia de continuidade entre as gerações envolvidas em projetos de "ordenação nacional".

O que se abala em *Terra em transe* é o traço de onipotência presente na ideia que o intelectual faz de sua intervenção na sociedade, seu papel de conselheiro-mor. Na recapitulação, o poeta está efetivamente no centro de tudo, mas o momento das desilusões de *Terra em transe* põe a nu as contradições do intelectual engajado num momento em que ele toma consciência de suas ilusões quanto aos caminhos da história e quanto ao próprio papel no círculo dos poderosos. Se temos nesse filme a expressão do colapso de um padrão de reformismo político, o que se oferece é o epitáfio para um tipo de consciência particular, correlata ao momento de luta pelas reformas e de emergência do próprio cinema novo e outros movimentos do início dos anos 60. Tão ambivalente quanto o seu protagonista, o filme combina a autocrítica e o narcisismo, compondo o epitáfio com a própria linguagem da consciência que morre. Impossível separar-se dela totalmente.

Não identificado com os princípios de uma arte pedagógica de

conscientização, Glauber não dá tréguas a todo um modelo de militância; seu filme traz uma revisão radical dos pressupostos da arte política daquele momento. Expõe com muita coragem uma reflexão dolorosa sobre a derrota no calor da hora, extraindo o melhor de sua acumulação de dados. A saturação que, em princípio, seria um "defeito" criado pela proximidade aos eventos, transforma-se em sua maior virtude, dados a força de sua *mise-en-scène* e o extraordinário poder de síntese da montagem. Não surpreende que *Terra em transe* tenha resultado na reconhecida experiência de choque e gerado todo um novo impulso de criação na cultura. As respostas a essa obra tão central definiram linhas básicas da produção, no final da década de 60, no cinema, no teatro e na música popular. Por outro lado, observá-la hoje é se deparar com a representação implacável do jogo do poder capaz de expor um quadro da cultura política brasileira que ultrapassa em muito aquela conjuntura específica.

1 Mário Faustino, “Balada”, in *O homem e sua hora e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

2 Observo aqui o efeito do epitáfio no contexto em que aparece. Atento somente ao fragmento de Mário Faustino, sem pretender uma análise do poema de origem ou das relações mais profundas entre Glauber e o poeta, notadamente na questão do poema longo, segundo Mário Chamie, um fator estruturante do filme. Para uma análise das implicações do diálogo Glauber Rocha-Mário Faustino, ver Mário Chamie, “As metáforas da transigência”, in *A linguagem virtual*. São Paulo: Quiron, 1976.

3 Sergei M. Eisenstein, “A Course in Treatment” [1932], in Jay Leyda (org. e trad.). *Film Form – Essays in film Theory*. Nova York: Hartcourt, Brace & World, 1949, p. 104.

4 Pier Paolo Pasolini, “Le Cinéma de poésie” [1965], in *L’Expérience hérétique*, trad. Anna Rocche Pullberg. Paris: Payot, 1976, p. 150.

5 Id., ibid., trad. port. Ismail Xavier.

6 A relação entre processos obsessivos e expressão alegórica é apontada por Angus Fletcher, que dedica todo um capítulo a isso, em sua obra *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode*. Nova York: Cornell University Press, 1971.

7 No livro *Glauber Rocha* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977), organizado por Raquel Gerber, o texto de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “A montagem e a cena ou dois estatutos do povo”, e o de Robert Stam e Maria Rosa A. Magalhães, “Dois encontros de um líder com o povo – Uma desconstrução do populismo”, analisam também o esquema conceitual de Glauber na encenação de outros confrontos de Vieira com o povo.

8 Tematizando também a tradição autoritária e o papel do intelectual na organização da festa popular, José Miguel Wisnik discute a relação entre Glauber e Villa-Lobos no ensaio “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, que faz parte da obra *Música*, col. O nacional e o popular na cultura brasileira (São Paulo: Brasiliense, 1982), de Ênio Squeff e J. M. Wisnik.

9 A. Fletcher, ibid., p. 69.

10 Expressão usada por Luciano Martins em seu artigo “*Terra em transe*”. *Revista Civilização Brasileira*, n. 14, jul. 1967.

11 As personificações de Glauber, enquanto tipos ideais, fundem diferentes tempos e figuras. Diaz tem a ver, sem dúvida, com Carlos Lacerda, mas traz componentes mais arcaicos na figura e no discurso; Vieira condensa muitas figuras, em particular João Goulart, Jânio Quadros e Miguel Arraes, a quem adiciona traços de um caudilho hispano-americano.

12 Gilda de Mello e Souza, no final de seu excelente artigo sobre *Terra em transe*, vê no filme uma resposta: há nele a “obsessão do fim de alguma coisa, que tão cedo não será compensada pelo advento de nenhum acontecimento extraordinário”. Ver *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 193.

13 Valem aqui as formulações de Walter Benjamin sobre o drama barroco em todos os seus aspectos.

14 Raquel Gerber sublinha o tema do líder, do Édipo e do populismo em *O mito da civilização atlântica – Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Secretaria Estadual de Cultura, 1982, pp. 111-25.

# O BANDIDO DA LUZ VERMELHA
# ALEGORIA E IRONIA

## 1. A SUPREMACIA DAS VOZES E A IRONIA ABSOLUTA

Como em *Terra em transe*, o desfecho de *O bandido da luz vermelha* traz a morte do protagonista, ponto final de um processo autodestrutivo associado ao fracasso e impotência. Igualmente solitário na hora decisiva, o herói dessa vez morre em cena, é cadáver a ser reconhecido num cenário urbano pouco nobre, de lixo e poluição. O suicídio tem um quê de teatro, é espalhafatoso e, no seu tom, vem selar uma representação marcada pela ironia. A morte é aqui gesto derradeiro de uma pantomima encenada por um herói excêntrico, que se desdobra e observa, do exterior, a própria queda. Suas aventuras servem de fundo para uma narrativa que traz a anatomia bem-humorada de um tempo e lugar, alusão à experiência social de país periférico condensada na rede de relações da Boca do Lixo, emblema da grande cidade.

Tradicional assunto de ficções naturalistas, o marginal recebe aqui novo tratamento. Rogério Sganzerla se afasta do sério-dramático e mobiliza a colagem, o senso lúdico, parodiando tanto o thriller da indústria quanto a obra realista. A representação do precário é aqui irreverente e seguimos uma curiosa biografia que não busca propriamente traçar, em contornos claros, um caráter, resolver enigmas. Pelo contrário, se organiza para uma constante reposição das perguntas ou a formulação abrupta de respostas que não solicitam crédito, como se a função do relato fosse anular a ideia de um ponto de origem estável na representação. Em *O bandido*, um problema central é o da mediação, o do

comportamento dos narradores, tão profusos nos comentários. Como em *Terra em transe*, há uma fala over em primeira pessoa (o protagonista e suas observações, que sinalizam um flashback) e uma intervenção de agentes externos, numa convivência *sui generis.* Agora, não é só a relação vertical som-imagem que traz desafios: a multiplicidade dos focos narrativos se explicita na faixa sonora, em que a fala over do bandido se confronta com a de duas outras vozes que, embora evoquem locutores de uma rádio inserida no mundo do Luz Vermelha, funcionam como narradores, ordenam o próprio andamento do filme.

Logo na abertura, tal jogo de vozes já apresenta o estilo entrecruzado de ligações, dominante no filme, anunciando a instabilidade das relações. Vejamos o seu tom, sua forma de "dizer" os fatos.

As letras luminosas *deslizam* num painel de notícias, desses colocados na fachada de edifícios; devemos ser ágeis na leitura, dominar um mundo nervoso, apressado. Antes mesmo dos créditos do filme, passa a frase "Um gênio ou uma besta", acompanhada do som forte de um gongo de noticiário antigo de rádio. Em seguida, surge uma ilustração de revista barata, na qual vemos o desenho composto de uma esfinge egípcia, uma figura humana (de costas, em trajes do Oriente) e uma legenda onde se lê: "O destino do homem". Sobre ela, entra uma voz over masculina com a interrogação: "Quem sou eu?".

Identidade e destino. A articulação das questões é direta, em verdade abrupta e sumária, nessa espécie de ideograma que inaugura *O bandido.* A opção gênio ou besta se antecipa à pergunta e privilegia, com a ironia dessa polarização, um eixo de diagnose – o da inteligência – dentre os inúmeros suscitados pelo "quem sou eu?". Tal redução, acoplada ao clima de gibi impresso na imagem, recusa gravidade à indagação inicial. A pergunta, nem bem posta, já assume a feição de um clichê, frase feita que em geral se mobiliza para qualificar o ser diferente, um indivíduo fora da norma que pode ser um artista ou um criminoso. (A quem se refere, então, a dicotomia – ao cineasta? Ao protagonista? De quem é essa voz ainda incorpórea da abertura?) Não há tempo para reflexões, pois, rapidamente, um novo letreiro especifica que "os personagens não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo", enquanto duas outras vozes (masculina e feminina) se alternam no anúncio dramático: "Decretado hoje o estado de sítio no país. O dispositivo policial reforça…". As vozes recuam e a música que pontua o noticiário vem a primeiro plano. No painel, a manchete: "Guerra total na Boca

do Lixo". E os locutores retornam para ironizar o protocolar aviso de filmes de ficção: "Qualquer semelhança com fatos reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias é mera coincidência".

Já na apresentação, o ritmo é veloz e dado a artifícios. Jogos de espelho – o letreiro "Urânio apresenta", por um hiato, passa invertido, refletido num vidro – marcam o momento de identificação do filme: *O bandido da luz vermelha*, "Um filme de cinema de Rogério Sganzerla". Sobreposta ao letreiro, a locução: "Trata-se de um faroeste sobre o Terceiro Mundo". O som do ritual de candomblé, vindo de *Terra em transe*, é nesse momento citado para dar ressonância à expressão "Terceiro Mundo" e iniciar um diálogo mordaz com a obra de Glauber. Tal diálogo integra o denso jogo intertextual de *O bandido*, o mesmo que, em tom de paródia, se anuncia na fórmula do "mera coincidência", que se refere à semelhança não só com "fatos irreais", mas também com "pessoas imaginárias". A expressão "filme de cinema" aparenta um pleonasmo que, na verdade, é recusa irônica de outros epítetos, tal como o de "filme de arte", tão caro a uma parcela da crítica naquele momento.

Nessa abertura, já se verificam os dois registros das vozes radiofônicas: o diegético (anúncio direto de um fato da ficção – o decreto do estado de sítio – como locução de uma emissora) e o de instância narradora (quando qualifica o próprio filme, numa locução que vem de fora da diegese). Tal dualidade é estrutural; interagindo com a voz do bandido e com as imagens, gera uma ostensiva ambivalência nos juízos, temperada pelo tom das vozes e das frases que dirigem o vetor da paródia à própria narração.

Mais para o final dos créditos, a voz responsável pelo "quem sou eu?" retorna e começa um balanço de vida. Na trilha de fundo, ainda o candomblé. Na imagem, uma sucessão de planos que justapõe flagrantes de um grupo de meninos e adolescentes pobres em meio ao lixo de terrenos baldios, a batucar, exibir armas de brinquedo como quem faz mira em cena de filme, a exercitar tiros que a trilha sonora faz soar como verdadeiros, a mostrar sorrindo um gibi de mistério para a câmera, a correr com um revólver na mão. Enfim, a compor, com exagero deliberado, o clichê do menor abandonado na escola de bandidos dos espaços abertos da periferia. A tônica do balanço de vida da voz over é a consciência da rejeição ("Minha mãe tentou me abortar", "Eu não simpatizava com os bandidos"), do fracasso após ilusões de grandeza, do ter sido usado, da

necessidade de avacalhar ("Um cara assim só tinha que avacalhar para ver o que saía disso tudo"). Pelo teor da fala, presume-se ser esta a voz do protagonista a avaliar o mundo e a si mesmo, sem especificar o ponto de onde fala, sem estabelecer os contornos da ordem passado / presente implícita no seu balanço. O bandido demora a se mostrar na tela e a ligação completa entre voz e corpo só vem adiante: esperaremos quinze minutos de projeção para, numa sequência de assalto, ouvir a voz em sincronia com a imagem. Por ora, o tom confessional em over exibe o contraste entre a frustração "fim de carreira" de quem fala e a promessa de repetição contida nos meninos armados, nessa coleção de flagrantes associados por sua identidade temática, situacional, sem cronologia, sem ações encadeadas. Há lugar para o enxerto de um plano rápido de uma torre de transmissão de rádio ou TV, acompanhado de um batimento sonoro tipo telégrafo (mais um lance de sugestão de "últimas notícias"). Quando volta o espaço da periferia, as figuras humanas aparecem envolvidas por uma grande fumaça, numa imagem de pouca diferenciação que antecipa o clima da sequência final do filme, num prenúncio das circularidades de *O bandido* (o anúncio do "estado de sítio" na abertura evoca também a atmosfera do desfecho). A contagem de tempo começa, finalmente, quando se focaliza uma favela e a câmera desce do céu para o solo (no sentido, digamos, da transmissão vinda da antena) e focaliza um barraco, em frente ao qual meninos passam correndo a carregar coisas roubadas. A voz over explica: "Eu saí de lá faz quinze anos, da favela do Tatuapé". As imagens seguintes dão continuidade a essa ideia da ação criminal de adolescentes: vemos um menino a correr de arma na mão, outro a quebrar o vidro de um carro para roubar. Isso alude ao momento de iniciação do bandido, mas não se define com clareza como visualização de seu passado (a ideia de repetição de um mesmo destino no presente pode ainda valer). O decisivo é que a fala instala uma cronologia a partir de um acontecimento definido na vida do bandido e começa a recapitulação. Mas é a voz feminina quem "pega o bastão" do relato e anuncia: "Alguns anos depois…" sobre a imagem do bandido, já adulto, em primeiro plano, de óculos escuros, a pular um muro. Primeiro encadeamento: ele entra na casa, rouba objetos, examina o terreno, encontra no meio da sala a dona da casa e a fulmina. Em dado momento, ouvimos a fala over (o "sou um dos bandidos da luz vermelha" sugere a pluralidade, a defasagem entre ele, indivíduo, e a figura mítica sob o nome). A imagem da moça estirada

no chão e morrendo aos seus pés fecha a cena, enquanto a voz over retorna à tônica das primeiras falas (“Eu queria ser grande… não dá pé, se matar não dá pé.”). Mas sem demora volta o letreiro luminoso – “O monstro mascarado, o Zorro dos pobres” – que introduz cenas noturnas de ação policial e fuga na cidade. As vozes do rádio voltam ao comentário e completam o círculo das definições que apresentam o bandido.

Ao longo do filme, a voz over do protagonista fará retornar os temas da identidade, ambição, fracasso, suicídio. A montagem vertical vai explorar essa descontinuidade entre cena visível e comentário, com a participação dominante das vozes do rádio. Mantida a tônica do processo narrativo, a relação entre som e imagem tende a reproduzir o padrão descrito e haverá dificuldade de marcar com rigor o presente da voz narradora do bandido, seu ponto de ancoragem no tempo. Há indícios da circularidade clássica do flashback – imagens e frases que já antecipam o final – mas chegaremos à última sequência sem que se especifique o ponto focal (de onde fala esta voz?). Há um nítido descarte do ponto de origem do flashback (o suposto momento do qual deveríamos sair para retornar) e tal recusa em enraizar a voz over do bandido integra um movimento mais amplo de descentramento da narrativa. No entorno da ação do herói, as vozes do rádio comandam um processo entrópico de acumulação de dados que, na aceleração final, configura o mundo como um caos geral. Tal desordem se anuncia como fato “anômalo” (as vozes acentuam o tom de alarme), entretanto o que ocorre é uma radicalização da regra vigente ao longo do filme. Fragmentação, descontinuidade, farto comentário sonoro, citações, são traços recorrentes e a sequência final condensa, tipifica tal processo. Após essa descrição, lanço os temas da análise.

A sequência se abre com a referência explícita à questão da identidade, tema dominante em todo o filme, na forma da observação de um “retrato falado”. O bandido observa o desenho do seu rosto na primeira página de um jornal pendurado numa banca. A manchete diz: “Este homem é o perigoso bandido da luz vermelha”, legenda de um retrato composto a partir de uma coleção de descrições verbais cujos fragmentos se combinam para formar uma representação. Tal dispositivo, destinado a produzir “reconhecimentos”, metaforiza o processo de produção de imagem acionado pelas vozes do rádio. Remete às enumerações de atributos e às conjeturas nas quais, a rigor, a imagem do bandido nunca chega a harmonizar seus cacos, pois se constrói a partir de

do bandido nunca chega a harmonizar seus cacos, pois se constrói a partir de uma coleção heterogênea de fragmentos trazidos pela ação errática e pelo comentário verbal contraditório. Não há a progressiva revelação de uma personalidade organicamente assentada nos pressupostos da ficção realista. Tal como esse retrato falado no jornal, a identidade do herói se faz em boa dose a partir dos espelhamentos externos.

Ao observar a imagem criada pelos outros, o bandido vê satisfeita sua vaidade: “Até que tá bacana”. Ao que acrescenta: “Acho que agora tudo isso vai acabar”. Ele repetidamente anunciou o fim de sua carreira, o suicídio. Por si só, não é esse o dado novo que sinaliza o fim, mas o próprio arranjo dos fatos: o bandido, na sequência anterior, matou J. B. da Silva, o chefe da gangue, e Janete Jane, a namorada, pela traição, dizendo em seguida: “Agora só faltava eu”. O tempo verbal da voz over, “só faltava eu”, torna patente a distinção entre o presente da ação (assassinato de Janete) e o do comentário. Este se projeta num futuro ainda indefinido, mas já configurado como ocasião de um saber, digamos “póstumo” ou quase, insinuando a consumação do fim. Em contraste, o comentário “mas isto tudo vai acabar” sugere uma convergência entre os momentos da fala over e o da cena, como se pensar o próprio fim diante da imagem “acabada” do retrato falado ganhasse uma feição decisória, ponto de virada do destino. Atrás do jornal pendurado, alguém (o dono da banca?) o reconhece e pondera, em voz over, se o denuncia ou não. Esse dilema é parodiado pela própria forma como tal voz decide que vai “dedar”, em nome das suas criancinhas que estão passando fome. Os dados de aproximação da morte se adensam: superposto à fala over do delator, há um enfático retorno à imagem de um cartaz, pelo qual o bandido passou quando se dirigia à banca saindo de um cinema. Ocupando toda a tela, vemos a inscrição “Sob o signo da morte” pondo fim à série de cartazes de porta de cinema e outdoors focalizados ao longo do filme. Na cena seguinte, o bandido (personagem e filme) fecha um círculo, voltando à favela, pela primeira vez desde a abertura.

SO
TODOS
HOJE

o Sígno
MORT

Esse retorno marca uma simetria dentro do plano alegórico de *O bandido* e trabalha novamente um dos seus emblemas: o lixo. No começo, eram as imagens movimentadas a sublinhar o binômio pobreza-violência. Agora, é o espaço rarefeito, ausência de ação. Compõe-se o cenário para a melancolia do herói que canta, ao violão, "Mi corazón te llama", evocação *camp* que oferece a linguagem para a sua nostalgia, em consonância com outros momentos em que um repertório feito de mambos, guarânias e boleros deu a tônica dos ambientes e situações. Enquanto o ouvimos, uma série de planos gerais nos traz a favela como reduto de passo lento oposto à agitação da cidade. A câmera se imobiliza,

contemplativa, ativando outro estereótipo do mundo dos pobres: há o deslize para a equação entre favela e vida bucólica, contra a representação inicial como “berço do crime”.

A atmosfera de sossego é efêmera. A polícia chega, recomeça a agitação. Mas esta, em verdade, não o afeta (a tônica, nesse momento, é a viagem interior). Com o início da blitz, o descompasso entre a ação do protagonista e a movimentação exterior torna ridícula a presença dos policiais sob o comando do delegado Cabeção. Os movimentos de câmera retornam, junto com os ruídos de carro, sirenes, tiros. No entanto, novamente, a relação espacial entre a polícia e o bandido permanece indefinida, sem lógica. Os policiais correm, atiram e, em rápido flash, temos o enxerto da imagem de um disco voador emprestada de filmeco de ficção científica. A ideia de um encadeamento sempre se quebra. Cabeção e seu auxiliar Tarzan, em plano americano, comentam o fracasso da blitz. Em seguida, um plano geral mostra, à distância, uma ponte sobre o rio Tietê (lá estão os policiais), mas as vozes do rádio intervêm para trazer a notícia: “Um telegrafista ficou cego devido a uma brilhante luz no espaço. Na Boca do Lixo acreditam ter visto algo no céu…”. Essa intervenção prepara a aceleração final do paralelismo que vai incluir fatos disparatados, comentários delirantes. Mas há tempo ainda para um momento de pausa em que o bandido deixa seu último recado.

Observamos Jorginho (esse poderia ser o seu nome) em primeiro plano. A movimentação de cabeça sinaliza uma atenção ao espaço que o cerca, mas a expressão do rosto é de interiorização. A voz over explicita o mesmo balanço do início: “Eu fracassei, mas vem outro…”. Na postura do bandido urbano, não há lugar para messianismos, para a pauta do “bandido social” do campo, mas não deixamos de recordar Corisco, em *Deus e o diabo*, a expressar a consciência do seu próprio fim e expor sua teoria da vingança pelo renovado retorno de São Jorge. Tal lembrança foi alimentada ao longo de *O bandido* pela presença recorrente da imagem popular do santo, evocação que vai retornar mais uma vez nesse final, quando a mesma imagem clichê de São Jorge será vista a queimar, tal como o trenó (Rosebud) em *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, 1941], de Orson Welles, numa irônica referência à consumação da identidade e seus enigmas. A passagem a um plano mais aberto divisa o bandido sentado numa plataforma à beira do rio, ao lado de uma mala já vista antes. Esta se encontra aberta e

podemos ver a palavra eu escrita no forro da parte interna da tampa. O conteúdo da valise é uma coleção de velhos jornais, recortes, livros e outros objetos colecionados, que ele agora joga na água; vestígios de uma identidade socialmente construída. De novo, a imagem do EU vem sugerida como um mosaico de elementos díspares, relíquias distantes de um sentido imagem de organicidade. Quando a valise-EU está quase vazia, há a mudança de plano e, de outro ângulo, vemos a mala despencando na água e seguindo o destino dos outros objetos jogados fora. A fala over, iniciada no plano anterior, completa-se enquanto a mala desliza no rio: “Mas de uma coisa, graças a Deus, eu tinha certeza… mas agora pode deixar, Deus não existe”. A valise-EU segue à deriva, empurrada pela corrente como lixo largado. A frase “Deus não existe”, sobreposta a essa imagem, traz um mundo filosófico existencial afinado à representação trágica do marginal no *film noir*, contaminada aqui pelo tratamento irônico das próprias associações que nos levariam a pensar nos descentramentos da cultura contemporânea, na subjetividade como um vazio. Da mesma forma que a mala, a vida de Jorginho se escoa à deriva, com a mesma sem-cerimônia. No seu jogo de desconcertos, o filme enuncia um conteúdo e o rebaixa, pela forma como o coloca em cena. Há comédia nesse conluio de “graças a Deus” e “Deus não existe”; há um contexto geral de representação e comentário que tende a ressaltar o que, em cada lance, atualiza o clichê, a ideia de que a dimensão mais funda do dito está fora do alcance de quem fala, de modo a se preservar sempre um duplo sentido, de empenho sério e de cômica distância. Tal esquema resulta aqui num bandido todo de branco, à beira do rio poluído, destilando niilismo *noir* ao som de um berimbau e preparando um ritual de morte, que não dispensa certos paramentos associados a uma metafísica enraizada no Terceiro Mundo. Em sua fala, Jorginho faz retornar a profecia já ouvida em *O bandido*: “Isso [o Terceiro Mundo] vai explodir, quem estiver de sapato não sobra”. Introduzida por um anão em determinada sequência nas ruas de São Paulo, reiterada ao longo do filme, esta frase cria um paralelo com profecias de promessa de revolução do tipo “O sertão vai virar mar” (Glauber). No entanto, a crueza do enunciado não sugere redenção, mundo melhor; a sua inserção no contexto prosaico da marginália urbana denota mais a ideia de um mundo insustentável à beira do caos do que uma lógica da história, um destino de liberdade. Desqualificado o mundo, a decisão do herói é pela morte como

saída “daquela balbúrdia, daquela palhaçada que não vai nem mudar a cor de sua gravata”.

Em novo cenário nas proximidades do rio, ele simula uma perseguição e cambaleia ao ser “baleado”. A sua fala over intervém pela última vez para comentar essa farsa que antecede o gesto efetivo do suicídio: “Foi assim que eu ensaiei pra morrer”. Por um breve intervalo, a montagem nos afasta do bandido para nos lembrar da polícia que prossegue em sua grotesca procura e, quando voltamos ao cenário do Luz, é para encontrá-lo já em plena armação do dispositivo. O teatrinho à véspera da morte, com verbo no passado (“foi assim”), sublinha o dado inverossímil do ponto de ancoragem da voz over do bandido, situado talvez além-morte, como em *Crepúsculo dos deuses* [*Sunset Boulevard*, 1950], de Billy Wilder, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Tal voz correu paralela à banda de imagem, desde a abertura do filme, variou de tom e de tempo gramatical, pareceu ora colada aos momentos encenados, ora independente, mas nunca tão com este ar *post-mortem* que anula qualquer expectativa de ser devolvida ao corpo. Ela parece situada fora da diegese, quase como um narrador oral fora da tela a nos auxiliar nas passagens e sugerir a forma de nossa leitura. O desdobramento é claro: recusa de autonomia, de aparência orgânica, para o imaginário do filme. Trabalho franco de desrealização da cena ficcional que ainda vai se radicalizar quando chegar o último giro da narração, após a morte do bandido, com as proezas de imaginação dos locutores do rádio, fascinantes no “tudo pode acontecer”.

Na periferia da cidade, o bandido enrola um emaranhado de fios elétricos em torno do pescoço, o que supõe uma instalação cuja presença é, no mínimo, curiosa no contexto de dejetos que o cerca. Mas vale todo esse esquema como citação do suicídio de Ferdinand no *Pierrot le Fou* [*O demônio das onze horas*, 1965], de Godard, a coroar o diálogo de todo o filme, a selar os empréstimos temáticos, de enredo, de estilo (notadamente o trio das vozes over com função narrativa). No teatro de sua morte, Ferdinand escolheu como palco a bela colina de uma ilha do Mediterrâneo, enrolou bananas de dinamite ao pescoço e acendeu um fósforo destinado a cumprir sua função antes que o protagonista, arrependido, pudesse desfazer a cena, montada com tanto cuidado. O jogo das cores, a explosão e o movimento em panorâmica, para divisar o mar, compuseram o final de *Pierrot* como um instante de elevação poética

sacramentado pelas vozes over. “*Elle est retrouvée / Quoi? – L’Éternité / C’est la mer allée / Avec le soleil*” (verso de “L’Éternité”, de Arthur Rimbaud). Em *O bandido*, a evocação é acompanhada do rebaixamento da cena para um contexto precário de calculada feiura, lixo em branco e preto, que contrasta com o universo azul de céu e mar do *Pierrot le Fou.* Quando o mecanismo que fecha o circuito elétrico está sob os pés do herói, esperando o gesto de comando, há um derradeiro momento de hesitação (que também lembra Ferdinand), preenchido pela entrada da canção “Que bonitos ojos tienes”, com que nos despedimos do bandido. Esse toque sentimental é atropelado pela introdução de novos dados que trazem “fatos” alheios à sua morte. As luzes do noticiário anunciam: “Treze mil fuzileiros navais […]” e a montagem alterna o suicídio à luz do dia e o luminoso (noturno) que vai revelando os fragmentos da notícia (“invadem a Bahia para defender […]”). Desse modo, a ação final do herói se desenha pela sucessão dos detalhes: primeiro plano do rosto, dos pés, da chave do circuito que se fecha; vários planos em *faux-raccords* do corpo que recebe a descarga. Consumada a morte, feito o anúncio da invasão pelos fuzileiros, a cena se estabiliza: com o cadáver esticado no chão, próximo à câmera, a polícia chega para, de novo, exibir incompetência e oportunismo. O longo plano mostra dois investigadores a conversar ao lado do cadáver recém-descoberto, enquanto Cabeção se aproxima. Tarzan, assistente do delegado, distrai um colega com um pretexto que não poderia ser mais grotesco: reclama da dor de dente e escancara a boca mostrando o pivô. Com isso, evita que se avise o chefe da presença dos fios elétricos (ao fundo, já se ouve o som do ritual africano vindo de *Terra em transe*). Quando Cabeção chega perto do corpo inerte, é surpreendido pela descarga: morte cômica que o alinha no chão junto ao corpo do bandido, seu par. Esse destino comum identifica os dois rivais – Cabeção e Jorginho. Com uma diferença: o suicídio do bandido consuma um esvaziamento autoconsciente do processo que o mistifica como grande ameaça; a morte do delegado vem coroar um esvaziamento, operado à revelia, de sua autoimagem como herói missionário e competente. O mais decisivo é que esse *tableau* da morte (um possível final) é descentrado pelo atropelo dos locutores, e os dois rivais geminados são empurrados para o canto, detalhe menor no apocalipse que se anuncia. O som do candomblé ganha realce e fecha o ciclo de alusões ao Terceiro Mundo mítico de *Terra em transe.* Os locutores noticiam, de passagem, a morte do bandido, para

logo retornarem ao tema da invasão, agora inserido numa justaposição disparatada de grandes eventos: “Enquanto o bandido nacional, Luz para os íntimos, terminava sua carreira criminal com um curto-circuito na favela do Tatuapé, eles estavam chegando do leste […]. Sim, naquela tarde, os misteriosos discos voadores […]” (aqui, retorna a imagem extraída de um filme de ficção científica).

A referência ao curto-circuito desloca o tema da descarga elétrica, feita simultânea à invasão, que tem múltiplos sentidos (fuzileiros, marcianos, comunistas, orientais). O suicídio do bandido vira sacrifício que define a data do apocalipse. Este se delineia como criação das vozes do rádio, evocando a famosa experiência de Welles nos anos 30, relato de invasão aqui retomado sem o efeito dramático de verossimilhança. Segue uma montagem vertiginosa de flashes que fornece um material ao mesmo tempo precário, como “evidência factual” do que as vozes anunciam, e sugestivo em sua força alegórica. Há uma exacerbação da paranoia que sempre as vozes exibiram, assumida agora nos termos dos filmes de gênero (horror, ficção científica) do período da Guerra Fria, na qual encontraram denominador comum as diferentes ameaças à ordem constituída. As alusões a marcianos e a comunistas se embaralham pelo irônico deslocamento do epíteto “luz vermelha” que, a partir da figura do bandido, se expande e domina o céu como fato total que as vozes associam a uma série de situações prosaicas e desconexas: “A suspensão de um casamento chinês em Los Angeles e um transplante em Acapulco,… uma passeata em Porto Alegre”. Pontua o cataclismo, uma modulação musical que alterna a guitarra de Jimi Hendrix e o batuque afro-brasileiro, numa colagem rock-candomblé no estilo da Tropicália. Na tela, volta a torre de TV do início do filme, completando o círculo. E reiteram-se o letreiro que anuncia a invasão da Bahia, os discos voadores (suas batalhas) e as imagens do povo da favela a sambar em cima do lixo, cercado de fogo e fumaça, cada vez mais em silhueta. Sombras se agitam diante da câmera e figuram a desordem anunciada pelas vozes: “Invasão dos bárbaros… Em dez segundos poderão estar em Brasília. Tudo está iluminado pela luz avermelhada […] e ninguém sabe o que vai acontecer. Fascismo? Comunismo?… O povo invade as praças […] a polícia toma posição […] só um milagre pode nos salvar do extermínio”.

A construção do alarme geral obedece a um crescendo e leva ao extremo a justaposição de irrelevâncias. A desgraça de Jorginho, embora ponto de origem

justaposição de irrelevâncias. A desgraça de Jorginho, embora ponto de origem, dilui-se no redemoinho, na simulação comandada pelas vozes que revelam, só agora, seu ponto de ancoragem. Ironicamente, é nesse justo momento de catástrofe planetária que, pela primeira vez, elas definem sua identidade como fonte emissora: “No sensacional furo de reportagem da Continental de Itapecerica da Serra, a minha, a sua, a nossa emissora […]”. O efeito de contraste é programado: a dimensão universal do evento se choca com a modéstia da fonte que proclama revelá-lo. Foco provinciano, a emissora irradia a novidade para o mundo, tal como a morte do bandido na periferia de uma cidade subdesenvolvida é o epicentro do cataclismo. Há, nesse particular, um jogo ambivalente, uma vez que a série dos anúncios que trabalha a simultaneidade, inversamente, descentra e minimiza o destino do Luz Vermelha como detalhe periférico, não como epicentro. Inútil decidir, pois a locução do filme vive dessa oscilação crucial / irrelevante, tornada aqui mais patente, já que sabido o jogo desses simuladores não confiáveis. Ao longo do filme, a narração radiofônica só fez desestabilizar o comentário do bandido em primeira pessoa, criando um mundo imaginário de observações insólitas, o perfil do herói como um constructo da mídia.

Em *O bandido*, essa instância central, que imita o discurso dos meios de comunicação, define um estilo de enunciação moldado na experiência do folclore urbano, o qual assume aqui papel semelhante ao do cordel, em *Deus e o diabo*, e ao da subjetividade do poeta em *Terra em transe.* A montagem vertical e a fragmentação das cenas criam, ao longo do filme, um jogo de realidade e aparência que subverte constantemente nossas hipóteses. E as numerosas citações e referências a variados cineastas projetam a fragmentação e o problema da identidade como discurso do Outro para além do retrato do herói, atingindo o nível da própria forma do filme.

Dado estrutural, tal jogo de realidade e aparência, afirmação / negação, não pode se fechar. Na imagem final, a Lua no céu escuro é o elemento dignamente externo à agitação do planeta Terra, círculo branco no centro da tela a estabelecer uma composição conclusiva: é um autêntico ponto final. As duas vozes, em coro, estão a enunciar sua frase derradeira: “Conclusão: sozinho a gente não vale nada”. Efêmero ponto de repouso da argumentação, pois sem demora a voz feminina grita: “E daí?”, arremate que reabre todas as oscilações do crucial / irrelevante, central / periférico, falso / verdadeiro, gênio / besta, sério / cômico que caracterizam a narração do filme. *O bandido da luz vermelha* é tagarela, tem opiniões a respeito de tudo, mas em seu final recusa, como seria de esperar, a postura de conselho, a moral da história. Sua ironia é absoluta.

Diante da desestabilização geral, como discutir a formação das identidades, do herói-título em especial? Como articular essa fragmentação tão ostensiva com um impulso totalizante à maneira das alegorias dos anos 60? Que sentido adquire, em *O bandido*, essa obsessão com o fracasso?

O comentário à abertura e ao desfecho do filme permitiu caracterizar o tom do discurso, o modo da enunciação. Deixou entrever a paródia (aos meios de comunicação), a citação que não é paródia (a de Godard), a primazia de um espírito de colagem. Resta ver os lances da jornada e os termos da relação entre o filme e o mundo do cinema. Condição para interpretar a alegoria.

## 2. O DESLIZAMENTO DOS MOTIVOS

Na evolução dos episódios de *O bandido*, é possível discernir situações que se inserem numa cronologia, ao lado das inúmeras que poderiam ser enxertadas de modo arbitrário, quase que em qualquer ponto da cadeia de imagens. Digo "quase" porque na segunda metade do filme algumas ações passam a ter consequências mais definidas, diminuindo o espaço das inserções acronológicas típicas à primeira metade. De qualquer modo, mesmo quando o filme amarra, mais para o final, uma trama com antecedente e consequente, há a permanência do estilo fragmentário. Ao supor primeira e segunda metades, penso num elemento divisor de águas: a entrada em cena de J. B. da Silva, o Rei da Boca, que controla os negócios e detém amplos poderes, seguida da entrada de Janete Jane, a *femme fatale*. Na primeira metade, a ação e o comentário se concentram no bandido e no delegado Cabeção, os dois rivais: o marginal isolado e o funcionário da lei. Com o gângster maior em cena, o filme incorpora outras esferas de ação e se expande de forma mais direta rumo à alegoria política.

Na primeira metade do filme, de modo especial, o não encadeamento sugere uma demarcação a partir de constelações temáticas, funções descritivas. A ideia de uma progressão, lançada quando o bandido fala sumariamente da sua origem, logo se dissolve. Ao saltarmos para o bandido já famoso a pular o muro, faz-se o contato com a série de "cenas típicas", dados de reiteração. Da casa assaltada, rumamos para imagens noturnas, fragmentos de perseguições no centro da cidade; as vozes falam da carreira do Luz já em pleno apogeu: suas façanhas ("com 26 anos e 26 mortes…") e as condenações que pesam sobre ele. A câmera se fixa no rosto do bandido dentro de um táxi, com cigarro na boca, como os caras durões da tradição *noir*. Entra a sua voz over: "Posso dizer de boca cheia, eu sou um boçal". Essa é uma resposta ao "Quem sou eu?" que, lá na abertura, lançou o tema da identidade. Com ela, se encerra o primeiro bloco do filme.

Um segundo bloco traz o primeiro painel da Boca do Lixo. Não dá continuidade às ações do bandido, que sai de cena. As vozes do rádio e imagens da Boca sugerem um vasto reino do crime – "o lixo sem limites" – onde, imerso e pequeno, age o delegado Cabeção.

Um terceiro bloco nos devolve ao bandido: é a encenação, única no estilo em todo o filme, *de um assalto em seu ciclo completo* (roubo de carro, invasão da casa, roubo das joias, estupro, fuga, ação da polícia, repercussão na mídia, tentativa de venda das joias). Aqui, há um combate entre o bandido e Cabeção

que traz o mesmo teor do final do filme: cerco incompetente, comédia.

O quarto bloco retoma a composição de situações que ilustram a carreira do bandido. As coordenadas vêm das vozes do rádio, a relatar e fazer conjeturas em torno da sua identidade. O mosaico se inicia com imagens de Jorginho em casa, num dia qualquer. Para esse espaço, retornamos duas vezes, entre assaltos e um episódio especial descrito pelas vozes (massacre da família Schmidt). A dramatização vocal do barbarismo do crime nos leva a um programa de TV, no qual um locutor pede a pena de morte. O mosaico se fecha com o bandido novamente em casa. No banheiro, diante do espelho, como que respondendo às conjeturas das vozes, ele reitera: “Quem sou eu?”.

Imagens de uma sessão de cinema da Boca iniciam o quinto bloco, em que o tema da identidade se trabalha a partir de um painel em torno do próprio cinema em sua relação com o mundo do crime. Há afinidade entre os espaços da plateia, do boteco e das ruas da Boca, onde a câmera passeia em pleno dia, destacando cartazes, fachadas, reflexos do imaginário da tela; há flashes de mais um assalto. Nesse bloco, as vozes do rádio recuam e novo discurso sobre a identidade se faz no telefonema da Madame Misteriosa para um jornal; dizendo-se amiga do Luz, ela compõe mais uma versão do mito. Figura caricata de *femme fatale*, ela é vista contra um enorme cartaz de cinema, confirmando a dominante nessa fase: associações apoiadas na iconografia do filme de sexo e violência.

Um sexto bloco nos leva do universo dos cartazes para o da viagem. Há o contraste: a Madame criou a fantasia do moço rico, bem-educado, e falou em uma viagem ao exterior; agora, o bandido aparece nas ruas com um aviãozinho aeromodelo, pega um táxi (um avião passa no céu), depois vira motorista, comete novo assalto – sua voz over alude a espaços de viagem (só que Belo Horizonte). Fechando a cadeia de associações, o tema do avião nos leva à chegada de J. B. da Silva, este sim de uma viagem ao exterior (no deslizamento, o gângster efetiva o que, na jornada do bandido, era mito). Entre o avião aeromodelo e a aterrissagem de J. B., Jorginho comenta o sucesso com as mulheres; enumera os seus namoros (que incluem uma aeromoça).

Pelo tom de meus resumos, nota-se que a passagem de um bloco a outro não está ligada à progressão da intriga, mas a uma modulação da presença das vozes e a um esquema associativo que reúne constelações e faz deslizar os temas entre os blocos: pelas imagens, pelas palavras. Exceto no terceiro, que encadeia o

ciclo do roubo, há um domínio, dentro de cada bloco, de trechos intercambiáveis, deslizamentos. Em suma, na primeira metade do filme, domina a justaposição de retalhos esgarçados de uma possível história de vida. O passado do bandido continua inespecífico, dispersivo na geografia e na pluralidade de versões; sua ação visível é errática, não tem progressão. Objetos e nacos de memória, sem organicidade, acompanham Luz no percurso que sempre repõe a solidão, solo da eficácia das metamorfoses e disfarces.

É desse modo que o observamos em grande parte do filme: sozinho nos assaltos, no quarto que habita na Boca, no cinema, na perambulação pelas ruas, nos passeios em carros roubados. Raríssima é a troca de palavras com o mundo. A voz em sincronia, na posse do corpo (ou vice-versa), só ocorre pela primeira vez no terceiro movimento do filme e depois será um dado efêmero em seu trajeto: uma frase ou outra dita ao telefone, jogada de passagem para conhecidos na porta de um bar, usada como advertência a uma das moças com quem se atraca, gritada nos ouvidos de uma empregada teimosa que resiste comicamente a um assalto, ou lançada como pergunta a um homossexual muito falante num táxi em que Jorge está no papel do motorista (o homossexual dá uma receita de como *misturar ingredientes* na feitura de um pudim). São cenas do painel maior, ocasião para que se manifeste uma galeria de tipos com seus gestos e falas, figuras que não recebem qualificações particulares da narração over, com exceção da reiterada observação de que não pertencem ao mundo, mas ao "Terceiro Mundo", conotando um espaço periférico.

Convivem, portanto, fama e solidão, e o dado precário do bandido na intimidade, nas compras, no passatempo (o cinema da Boca, o tiro ao alvo onde ganha um bicho de pelúcia). Mesmo no assalto, a eficácia não esconde o resultado modesto, que confirma o lado bronco de seu manejo das coisas, a exposição desinibida de ignorância na fala. Sua apropriação das ofertas do mundo encontra limites bem claros na sua feição kitsch como consumidor. Nos assaltos, a atenção dele quase sempre se volta para objetos que acentuam a desproporção entre violência, fama e lucro obtido. Nas horas de lazer, seu "cuidado de si" traz empenhos de quem cultiva a aparência: é frequente a compra de roupas, a qual suplementa pela constante atenção aos guarda-roupas das casas invadidas, com a laboriosa experimentação de calças, paletós, chapéus. No entanto, esse traço de dândi da Boca do Lixo resulta no kitsch dos fardamentos e encontra seu avacalhamento radical nos hábitos domésticos. No

quarto da pensão suja, o cuidado de si traz o prazer do cabo de pente que limpa os ouvidos, o manuseio da colher de remédio barato, o espírito lúdico de sua relação com a água, o jogo simbólico diante do espelho borrado com o creme de barbear, a brincadeira com o aviãozinho aeromodelo. Na esfera sexual, o charme é o spray contra o mau hálito, antes do beijo. Na intimidação, seu trunfo é lembrar o título de campeão de tiro ao alvo de Cuiabá, “pistoleiro nacional”. Diante das vítimas, pode se gabar ou exibir um ar cafajeste. No entanto, mesmo o orgulho de assaltante ou conquistador tem uma dimensão de teatro, composição da figura do “duro” sem que se possa atribuir ao bandido total adesão a si mesmo. Seu desafio à sociedade é vigoroso no discurso da mídia, mas patético quando escrito de próprio punho, o estilo bizarro chamando mais a atenção do que o conteúdo. Cafona, o bandido tem uma dimensão boçal que confirma a sua pertinência a um circuito acanhado. Observada a pobreza de seu pequeno mundo, fica patente que a personagem lendária pouco vale no terreno prático do quarto de pensão. Há na sucessão de golpes uma notável ausência de perspectiva. Ele não administra o produto dos roubos. Não se configura nada que possa atestar o grande projeto aludido e não realizado. No plano prático, Jorginho coleciona em seu refúgio troféus sem valor de uso, símbolos intocados que lá estão para serem vistos e atestarem uma deposição do tempo. Nos próprios assaltos, seus movimentos estão sujeitos ao apetite imediato que não se reduz à posse das mulheres, podendo incluir a vontade de saborear um omelete preparado pela vítima, oscilar entre o “meu fraco é a mortadela” e o “estou aqui a fim de uma Enciclopédia Britânica”. Em suma, Jorge coleciona assaltos, crimes, notícias, mulheres, aparências, nomes, profissões, frases, formas bizarras e ineficientes de suicídio. Seu presente é rotina e repetição, embora tenha fluência notável.

Até a metade de *O bandido*, esse é o quadro. Sozinho, com desenvoltura, ele trespassa os limites da propriedade, seduz as mulheres, mas nada avança. É o fator J. B. que define o ponto de inflexão. Não por acaso, a passagem para o mundo do gângster maior é marcada por uma tentativa fracassada de pular um muro, ultrapassar um limite. Temos então a imagem invertida em contraponto à primeira aparição como adulto, quando invadia a casa com total domínio da situação. Agora, sua voz over tematiza o suicídio, ele escreve ameaças numa parede branca, em estilo canhestro; após “tomar a tinta a óleo”, compõe a figura

de um *clown*, com a máscara criada pela mancha de tinta no rosto e as calças listradas. Tenta várias vezes pular o muro e não consegue; dá um grito e se volta para mergulhar na piscina, em um movimento que se associa à aterrissagem de um avião. Passamos para o aeroporto e a chegada do Rei da Boca. Daí para a frente, não acompanharemos mais nenhum assalto do bandido, ou ação dominadora em invasões de domicílio. A sucessão mais encadeada será a do namoro com Janete Jane: a sequência longa da praia, a ruptura no quarto da Boca. Depois, nós o veremos em ações pontuais: a correr na saída de um edifício, a segurar um rifle em plena rua, mirando, fazendo movimentos que se coadunam à ideia de seu envolvimento na crise geral de violência, que as vozes dizem assolar o país (com os deslizamentos característicos e a fragmentação da imagem). O rádio vai anunciar o terrorismo e a entrada do Luz para a quadrilha de J. B. Mas sua presença será difusa. Perdendo a iniciativa, ele sai do centro da cena, só retornando quando da vingança contra Jane e o Rei da Boca. Portanto, esse muro que o detém a meio caminho configura a barra, a suspensão da fluência do herói. Em contraposição, J. B. vem expandir o terreno da narrativa. Temos, enfim, uma intriga.

O primeiro ato do sétimo bloco do filme introduz as figuras do drama e cria o motivo da traição feminina. J. B. da Silva deslancha sua campanha, para a presidência, no aeroporto e, depois, numa entrevista para a TV. Paralelamente, o bandido tem um *affaire* com Janete Jane: o *weekend* na praia é pacífico, mas, na volta, ele a observa, em plena Boca, a passar o dinheiro dele (destinado a um suposto aborto) para as mãos de Lucho Gatica, um membro da quadrilha de J. B. Luz expulsa Janete, e ela, ao tentar roubar o ex-namorado, descobre a sua identidade como bandido da Luz Vermelha.

No refluxo da intriga, há um novo painel – oitavo bloco, semelhante ao segundo – no qual as vozes do rádio passam a associar a violência à ideia de uma grande crise social (terrorismo, bombas). Informam que o bandido entrou para a quadrilha Mão Negra, como “novo pistoleiro”, e adentrou a Casa Azul, quartel-general do gângster. A voz over do bandido revela: descobri que J. B. é o “chefe misterioso” da quadrilha. Reclama novamente de ter sido “usado” e acrescenta, “para fins políticos”. A estrutura associativa do filme se faz valer: a expansão da violência se segue à transgressão de Jane que “estoura” o porta-malas do Luz (Pandora liberando o quê?). Tal gesto “deflagra” o salto para um novo patamar de ameaça à ordem, como, depois, a morte do bandido vai “deflagrar” o

de ameaça à ordem, como, depois, a morte do bandido vai "deflagrar" o apocalipse.

Finalmente, a intriga se condensa (no nono bloco). Uma batida da polícia numa sinuca traz a prisão de Lucho Gatica; na Casa Azul, J. B. toma providências (sob a constante interferência das vozes do rádio). Seu esquema inclui a conspiração contra o bandido: ele obtém de Jane a revelação da identidade do Luz; Cabeção "estoura a fortaleza" do bandido; Gatica (e o Alemão) são liberados da prisão. O bandido, porém, se vinga: mata o Rei da Boca deixando uma bomba no porta-malas do carro e, em seguida, mata Jane.

O décimo bloco, final, se inicia com o bandido assistindo a uma nova sessão de cinema. Na saída, temos a cena de sua observação do retrato falado na banca de jornal, seguida da encenação do suicídio e do apocalipse, já descritos.

A presença de J. B. da Silva define ações encadeadas, uma progressão no tempo. Porém, não se deve exagerar tal efeito, como se a intriga que descrevi se apresentasse com toda a clareza. A camada espessa de comentário permanece, bem como as indefinições, incongruências, digressões. Na conversa com Jane, Jorginho reitera o tema do fracasso; já cometeu o gesto que pensava ser a "maior dentro" e foi o "maior fora". Como, mais de uma vez, ele próprio assume a entrada para a quadrilha como "maior fora", o *week-end* com Janete parece ocorrer num momento em que Jorge já pertence ao bando; no entanto, isso será anunciado como novidade na sequência seguinte, justamente quando ele aparece em situações pouco definidas, diluído, sem ações elaboradas, no painel de violência, bombas, terrorismo. Quanto à forma como entrou para o bando, nada se esclarece. Não há a preocupação em especificar suas relações com a quadrilha ou com o próprio J. B. antes da trama contra ele, em que Gatica parece ganhar a liberdade em troca da delação. Digo "parece" porque alguns lances da trama se sugerem apenas, em flashes, e há um embaralhamento das ações do Alemão e de Lucho Gatica (quando este é liberado, as perguntas dos repórteres se referem ao Alemão, e o próprio J. B., ao abraçar Gatica, diz, na dublagem, "Vem cá, Alemão"). No momento da soltura, fica sugerida a prisão (anterior) do Alemão que não foi anunciada quando da prisão de Gatica. Definitivamente, os narradores não são confiáveis.

A tônica dos deslizamentos e a proliferação de dados trazidos pelas vozes

tornam o percurso do bandido apreensível em linhas gerais, mas difuso em suas motivações, principalmente no que toca às decisões centrais. Qual o grande projeto do bandido? Por que entra para o bando? Quem é seu contato? Qual o papel de Jane nessa conexão? O que se deu primeiro: o bando ou o *affaire*?

A sensação de fracasso de Jorginho é "existencial", sua fantasia suicida é antiga, se podemos crer no que diz: "Já tentei me matar quatro vezes, a primeira foi em Bauru quando eu tinha doze anos".[1] Não dependeria, portanto, de frustrações ou descobertas recentes que, por sua vez, pouco se definem. A proliferação de perguntas, conjeturas, personagens, tudo compõe um mosaico gerador de uma ambiguidade programada: o essencial é manter à disposição do espectador uma coleção de motivos para certas ações. *O bandido da luz vermelha* confia na força do estilo. Em tudo, conta com a leitura do espectador mediada pela matriz que elegeu. Como nos filmes de Godard reportados ao *film noir*, é pela referência ao gênero que a intriga se impõe. *O bandido* atualiza o clichê e pode dispensar, de forma deliberada, a exposição de motivos capaz de dar relevo ao perfil das personagens, adensar suas relações. A função delas é cumprir um programa já configurado no tipo, na máscara exagerada (de Jane, de Lucho, do Alemão), alegoria de um mundo já codificado que cabe repor em marcha. O comentário das vozes substitui a particularização mimética que obrigaria o filme a encadear as cenas segundo um padrão mais rigoroso de motivação interna. O que vale é a densidade da atmosfera geral que sanciona a plausibilidade do ocorrido.

Fatal em seus resultados, o envolvimento do bandido com seus traidores não presta contas de sua relação com o "grande lance", seu papel na economia do "eu fracassei". Convida à coleção de conjeturas que não pode rigorosamente levar a sério suas declarações sobre o passado, o presente, a vida, Deus, para explicar o desencanto reiterado desde a primeira fala over, a obsessão com o tema do fracasso na qual ecoa a questão primeira – um gênio ou uma besta? – que condensa, em termos de identidade, a contradição sucesso / fracasso que é a pedra de toque da jornada.

Em *O bandido*, tal contradição se desdobra na dialética entre os nomes – o Luz Vermelha da fama e o Jorginho (entre outros) da vida acanhada. Há o sucesso do bandido que "revolucionou o crime no Brasil", o discurso alarmado sobre sua periculosidade, a novela dos locutores empenhada na reposição do

mito. E há o senso de fracasso dessa figura solitária, anônima nos muitos nomes que coleciona, se deslocando no vazio, enredado no labirinto das versões de si mesmo. Sua voz over sugere um vetor temporal para a jornada, confere a tudo o que se encena um sentido de experiência anterior já passível de diagnóstico (“eu fracassei”). No entanto, observei o caráter especial desse flashback e seu atropelo pelas outras vozes que falam sempre no presente, orgulhosas portadoras da novidade, em contraste com o sério-melancólico na voz do bandido. Sua autoagressão – ora suicídio, ora avacalhamento – se contamina também pelas oscilações de sentido num contexto em que nada pode ser levado a sério *in extremis.* Há, sem dúvida, um avançar na biografia (até o lance final da morte). Em termos formais, porém, *O bandido* destaca o registro das repetições, a falta de teleologia a marcar a configuração do tempo, a circularidade dos temas. A espessura do drama – o suposto conflito entre o projeto do Eu e a resistência do mundo – é atravessada pelo movimento da farsa, presença de um princípio mecânico a ordenar um universo surpreendente em suas intersecções, deslizes, infernal no teor próprio de suas conjunções e disjunções.

## 3. AS RUÍNAS DA IDENTIDADE: O TEATRO DO MUNDO COMO FARSA

Quando diz, de boca cheia, “eu sou um boçal”, o bandido reitera a linha do “eu fracassei”. Mas o tom decidido da autodepreciação é ambíguo em seu efeito, pois, ao se apropriar do xingamento, o bandido ratifica a si mesmo. A proclamação orgulhosa antecipa qualquer julgamento à revelia. Dado o seu teor, a enunciação direta sabota o próprio enunciado e só contribui para a instabilidade do juízo: um gênio ou uma besta? A indagação permanece.

O jogo em torno da defasagem enunciação / enunciado é um dado-chave de *O bandido.* Há um efeito cômico que depende do ritmo veloz que transforma o dito em algo definitivo e passa a outro tema. No caso do “eu sou um boçal”, sem demora, as vozes do rádio chamam a si a carga vexatória numa fala dramática sobre as penalidades a que está sujeito o bandido. Mais do que dar peso ao crime e castigo, o que dizem de lógico se torna cômico pelo contexto e pela entonação. Não é outro o efeito em muitas das situações em que se qualifica o bandido, ocasião para o desfile de epítetos contraditórios, da sugestão do patológico

(“monstro mascarado”) à rotulação simpática (“Zorro dos pobres”). Coroando tal pluralização, há, no filme, um esquema de composição de retratos na base da enumeração de atributos desconexos que as vozes do rádio ou das personagens apresentam como “ficha de identidade”, esboço de currículo.

Uma vítima de assassinato é apresentada como a “popular Flor do meu Bairro”, ex-dona de casa, ex-parteira, ex-vestibulanda de direito, série que se complementa com o diálogo que a identifica como namorada do “japonês voador”. Janete Jane se introduz como a escandalosa recém-chegada de um retiro espiritual na cordilheira dos Andes, de onde retornou às pressas para “assistir ao parto da cunhada em Belo Horizonte”. De Jorginho, se diz que ele é um “ex-campeão de futebol de botão, neto de Chico Diabo, o brasileiro que matou Solano Lopes na Guerra do Paraguai, um herdeiro dos astecas e dos tapuias, figura selvagem do século XVI perdida na selva de asfalto, um cafajeste, ex-turista sexual, nudista forçado a casar na polícia, fanfarrão, mau-caráter, um blefe. O noticiário luminoso traz a história do Zorro e as vozes pedem para que não se faça dele um herói, pois essa história de Robin Hood “é uma versão mentirosa; porque ele não passava de um ladrão grosso, chato, faroleiro, sobretudo mentiroso, dono de um imenso repertório de palavrões”. Afetando mistério, as vozes perguntam: quem é esse lendário marginal? Um maníaco sexual? Um mero provocador? Um mágico? Um anormal à procura da verdade? Um joão-ninguém fascinado com o seu próprio sucesso? Ou um pé de chinelo saído de Freud ou da Boca do Lixo?

Essa enumeração encontra sua contrapartida visual quando Janete Jane descobre a “verdadeira identidade” de Jorginho ao abrir o porta-malas do carro e inspecionar o conteúdo de modo a retirar um conjunto de objetos que levam ao “reconhecimento” do bandido. Numa série de planos montados em descontinuidade, com repetições e saltos, Janete faz uma pantomima que chama a atenção para as peças de roupa, rolos de papel higiênico, esteiras de praia, uma imagem de São Jorge, a mala com a inscrição eu, a lata de inseticida, colares, livros, com destaque para um exemplar de *O pequeno príncipe*, entre outros objetos. Enquanto isso, as vozes do rádio ressaltam os dados de uma multifacetada biografia: o bandido teve sete nomes, incluindo Ari Galante, um falso capitalista, Jorge Vargas, um falso vendedor de livros, Peres Prado, um falso fazendeiro do Rio Grande do Sul. Ele é um ex-garçom em Campo Grande,

ex-corredor, ex-camelô que vendia alfinetes na avenida São João, ex-lanterninha num cinema de terceira classe, ex-caixa de banco na Amazônia. Além do mais, é "primo de Mineirinho e afilhado de crisma de dom Hélder Câmara". A imagem da identidade-coleção escondida no porta-malas repleto de resíduos é outra versão da ideia do EU-valise.

J. B. da Silva, no aeroporto, quando supostamente chega da Espanha, é logo definido como o "Rei da Boca do Lixo", candidato à presidência. Depois será o gângster versátil, associado a contrabando, terrorismo de direita, falsificação de uísque e de dólares, venda de carros, o superdesonesto, o gigolô. Sua biografia se inicia, na voz dos locutores, quando o observamos a espremer espinhas do rosto em frente ao espelho. Para ilustrá-la, temos fotos de sua infância (primeira comunhão) e outros elementos de documentários convencionais, enquanto se enumera: ex-campeão de bilhar, inventor, entre outras coisas, de um curso de violão por correspondência e de um método geral de superação de obstáculos, compositor de chorinhos, campeão de tiro ao alvo e figura famosa pela riqueza que adquiriu como contrabandista de latas de sardinhas podres.

Pouco afeitas a elucidar passado e presente, as enumerações só confirmam o caráter não confiável das locuções. E a banda de imagem está longe de oferecer sólida contrapartida. Quando se ouvem as biografias, nos vemos diante de configurações afinadas ao processo de enumeração das vozes. Afora a EU-valise e o porta-malas do carro do bandido, há o conjunto de cenas que acompanham as conjeturas do rádio sobre a identidade de Luz. Num momento, é a mesa da cozinha de um apartamento assaltado em que o bandido, ao lado da vítima seduzida, se serve de uma mistura arbitrária de ingredientes lançados no liquidificador enquanto nosso olhar procura dar conta da parafernália de embalagens, recipientes e objetos colocados sobre a mesa, imagem do consumo, da densidade kitsch dos ambientes, série heterogênea como outras no filme. Noutro momento, é o quarto do bandido com suas coleções de objetos (em especial, a de calcinhas), suas gaiolas, em uma decoração de mau gosto composta da estátua de São Jorge, da imagem de Nossa Senhora Aparecida, do retrato de Wanderley Cardoso e do mobiliário velho e sumário.

A composição dos ambientes, compartimentos e objetos traz, portanto, uma projeção, no espaço, do princípio de colagem afirmado no tratamento dos currículos com seus dados discrepantes, justaposições sem hierarquia,

organicidade, a não ser aquela que define tais individualidades como seres imaginários que se estruturam como coleção. No centro do efeito cômico, há um princípio estrutural do filme: *a contradição entre a ideia, reiterada, de um Todo possível e a incongruência necessária de seus componentes*.[2]

As descrições dos dois pontos extremos já nos deram uma clara amostra da textura própria dos segmentos quando conseguimos demarcá-los; a tendência é a unidade complexa que reúne o heterogêneo. Na sequência-chave em que o bandido desenvolve, em cena, a única relação pessoal em que o vemos engajado ao longo do percurso (afora alusões), esse esquema é nítido. O encontro com Janete Jane configura uma unidade (o fim de semana dos dois, o espaço da praia) cuja composição interna é toda descontínua. Jorginho e Jane se encontram numa rua da Boca, ele no carro conversível, ela na posição de piranha do asfalto. Conversam como novos-ricos a simular grandes viagens enquanto se dirigem para a Baixada Santista. Na praia, a sequência de planos traz uma justaposição de situações de conversa que mistura o dia e a noite, a areia e o morro, incluídos alguns planos de Jorginho só, de terno, as costas voltadas para o mar, a falar direto para a câmera sobre o suicídio. Enquanto o papo "rola", nada impede a inserção de um plano do carro em movimento nas ruas de São Paulo, como também a cena dos dois subindo pelo elevador do hotel da Boca do Lixo que será palco do rompimento logo adiante. Com a dominante do *affaire*, a unidade da sequência abriga as associações diversas, geradas pelo espaço (a praia) ou pelo tema das conversas que marcam a usual circularidade do "eu fracassei", do "grande fora", do "isso vai acabar".

Dentro do mesmo princípio, outra sequência, dominada pela voz over do bandido, se contamina do espírito das enumerações. Ele descreve a coleção de namoradas, numa sequência muito demarcada, mas internamente atropelada por ocorrências de outra ordem, como o plano associado à sequência seguinte (ele escreve as ameaças num muro com spray). Por seu lado, a enumeração das moças é irônica em seus disparates, com a dominante de nomes de guerra à francesa. Uma delas é "muito católica e trabalha para uma companhia aérea"; outra é o "tipo solitário da Mooca"; a terceira é praticante do amor livre e dedicada à família (a imagem mostra uma prostituta), a quarta (outra prostituta) é "tipo intelectual", moça universitária que adora bailes de formatura e falar de cinema novo.

No final, tudo se afina ao estilo da representação do apocalipse. No segundo

No final, tudo se afina ao estilo da representação do apocalipse. No segundo bloco do filme, o painel da Boca do Lixo cria a grande unidade simbólica na mesma tônica de associações, deslizes. É a ficha de identidade de Aríete Sales, a moça jogada da janela do hotel, pontuada por um mambo; é a coleção de travellings pelas ruas à noite; é a ação do delegado Cabeção a atender ocorrências desconexas; incluída a do "anão boçal" que ele manda prender (este pula de braços abertos numa sucessão de flashes e repete: "O Terceiro Mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra,… não pode sobrar"). O grito "ano boçal" faz repicar a constelação: gênio, besta, louco, safado, vagabundo, boçal; solo semântico que permite às vozes do rádio fluir no retrato falado da Boca do Lixo, "ilustrado" por flashes de prisões, de rostos misteriosos e de cenas de prostituição. A enumeração é enfática: droga, prostituição, estelionato, gângsteres, gigolôs, culminando no "é o lixo sem limites, senhoras e senhores". Esse painel dá o tom da passagem de um nível para outro, introduz a lei das expansões.

No universo fluido, uma sequência desliza sobre a outra, aproximando imagens que piscam em flash, depois retornam adiante para entrar em novas relações. O estar lado a lado, o vir logo depois não significam aqui ordem de sucessão no tempo: uma operação típica de desconcerto é aquela pela qual a montagem aproxima, alterna, imagens do bandido com aparências distintas (roupa, chapéu, presença ou ausência de bigode) em sucessões de planos que parecem fazer parte de um único fluxo de ações. Na faixa sonora, predominam as associações verbais. A ideia de uma invasão, no final, não fixa um sentido claro e desliza dos fuzileiros para os que vieram do leste, para os discos voadores, os bárbaros, os comunistas; vemos a "luz vermelha" proliferar em associações. Num dado momento, o reiterado três do Terceiro Mundo se torna o três de terceiro sexo, associado na mesma frase à ideia da criação de um Vietnã no Brasil; e não esqueçamos do três em "a terceira guerra já começou, ninguém está dando bola", no terceiro pneu furado, nos três meses na Argentina. Na segunda metade, quando a composição da "crise social" se adensa, a menção ao terrorismo segue associada a todas as formas de roubo e estelionato; a identificação dos seus agentes compõe a série que se desloca de "fúria criminal de agitadores misteriosos" para a "organização extremista Mão Negra" e para "as Forças Armadas rebeldes", depois retornando para "velhos gângsteres maconheiros".

Essa tônica do disparate na voz over se articula com a pluralidade de versões que a própria voz do bandido cria em torno do seu passado. Dado que desestabiliza o discurso sobre a identidade e desorienta a leitura do enunciado que, ao afirmar, denega ou torna opaco o traço de interiorização mais denso que se esboça em seu rosto ou em seus fragmentos de filosofia ou de confissão. Nesse contexto, o conflito sujeito-mundo não se configura em termos da oposição nítida entre verdade interior e manipulação social da imagem, entre a autenticidade do herói e a hipocrisia de quem domina a esfera pública (tônica de uma ficção naturalista preocupada com a verdade a partir da experiência individual, a qual mais tarde traria como exemplo *Lúcio Flávio*, *o passageiro da agonia*, de Hector Babenco, 1977). Em *O bandido*, o herói tem direito à voz, mas esta não supera o disparate das outras vozes; revela, ao contrário, um jogo de contaminação recíproca onde prevalece o imaginário. A engrenagem do filme faz valer seu mecanismo de justaposição e a identidade do protagonista não se dissocia do conjunto das unidades que se organizam como coleção.

Esse primado de um todo que tem como condição a incongruência favorece toda sorte de incorporações, metamorfoses. Multiplica, assim, o repertório das referências (cenas, detalhes) passíveis de encaixe na textura descontínua de *O bandido.* Nesse sentido, é o seu próprio princípio estrutural que abre espaço para as citações variadas, terreno onde, novamente, se exercita o pendor para as coleções e reabsorção de resíduos.[3] Observo, em seguida, a dimensão intertextual do filme de Sganzerla, obra na qual aterrissam muitos estilhaços a participar da formação de um todo que, conforme a sua própria lei, se tornou possível pela reunião do heterogêneo.

## 4. A ESTÉTICA DO LIXO RECICLA SEUS MATERIAIS

Considerando o já exposto, o "quem sou eu?" da abertura de *O bandido* poderia, no limite, ser referido ao próprio filme, que, num primeiro gesto, lançaria assim a questão da sua própria identidade. Respostas irônicas viriam nas vozes do rádio (faroeste sobre o Terceiro Mundo) ou nos letreiros. Sabemos que a ambiguidade quanto ao sujeito da interrogação se dissipa adiante – a figura do bandido virá dar corpo a essa voz over –, mas o ressoar da pergunta, na esfera do

próprio filme, não perde seu valor sugestivo, dada a homologia dos processos de constituição das identidades, de obra e personagem. Um espírito de coleção se manifesta na diegese e no seio do processo narrativo, feito de episódios "soltos" cuja estrutura abre espaço para que se explicitem os empréstimos que aproximam *O bandido* de outros filmes ou textos. Observei a condição de Jorginho como afirmação de uma identidade possível desde que abrigue as incongruências; resta explorar o mesmo processo associado à identidade de *O bandido da luz vermelha* como coleção de resíduos, todo compartimento que reúne materiais diversos.

Pode-se associar o que se vê e ouve no filme a um leque de experiências muito amplo. Privilegio as interlocuções que acentuam, a par de semelhanças, a diferença buscada por Sganzerla na forma como traduz os dados da cultura, tomando-os como mediação potencializadora de seu próprio estilo. Nesse movimento, incide o fator nacional, uma tradição de paródia que o filme, na conjuntura densa de 1968, eleva a outro patamar de competência.

Colecionador bem-humorado, Sganzerla deixou muito bem inscrita na fala de seus narradores a citação do texto oswaldiano, homenagem e empréstimo a selar essa aproximação patente que o movimento intertextual, agilíssimo e voraz, de *O bandido* sublinha a cada passo. No bloco quatro, das conjeturas sobre a identidade do bandido, temos o momento em que Jorge limpa os ouvidos enquanto ouvimos: "Um personagem sanguinário, abusivo, bárbaro e arbitrário [...] neto de Chico Diabo, o brasileiro que matou o presidente Solano Lopes [...] descendente dos temíveis astecas e dos tapuias, um típico selvagem do século xvi jogado em plena selva de concreto; *o brasileiro à toa na maré da última etapa do capitalismo*, o grande pi-ca-re-ta, *oportunista e revoltoso*, *casado na polícia*, dançarino boçal, ex-turista sexual. *Como solução*, *o nudismo transatlântico*". Os trechos grifados foram extraídos do célebre prefácio, de 1933, escrito por Oswald de Andrade para a edição do *Serafim Ponte Grande*.[4] Correspondem ao trecho em que o escritor descreve criticamente o Serafim, com o tom de desabafo característico. A expressão "fanchono", ligada ao homossexualismo, foi substituída aqui por "picareta"; o sexual foi deslocado para junto de turista, que está no texto, como também "dançarino", ambos sem adjetivação (a referência ao nudismo transatlântico vai reaparecer no filme, na sequência da praia, quando Jorge esborrifa inseticida no próprio corpo usando a

bomba Flit e fala de novo em suicídio – “Tentei me matar no oceano Atlântico…”). Essa citação marca muito bem o esquema de transposições presente no filme, pois a enumeração oswaldiana tem um quê de embrião daquilo que Sganzerla radicaliza.[5] A desqualificação de Serafim, embora abrigue o disparate, enumera atributos e dados biográficos que têm referência no percurso da personagem e do livro, incluída a “solução” do nudismo transatlântico. O texto de Oswald traz as marcas do chiste freudiano, aciona o riso por força da condensação, mas seu teor não tem a carga radical de nonsense, que recebe quando se fragmenta e se desloca para compor o delírio das vozes a propósito de uma figura cuja biografia é outra: o dândi da Boca do Lixo tem à sua disposição canais mais acanhados para o exercício de seu individualismo e diferença “aristocrática”, sua oposição à norma burguesa. Embora se refira a uma geografia expandida (e possivelmente imaginária) em suas referências ao passado, Jorge se movimenta num mundo precário e seus pequenos golpes estão longe da desenvoltura transatlântica do pequeno-burguês “revoltoso” de Oswald. Mas a afinidade do gesto anárquico e, principalmente, o movimento de desqualificação inerente ao estilo sancionam a incorporação. No novo contexto, identificadas a uma fonte contumaz no disparate, as frases se integram muito bem na colagem de conjeturas bizarras sobre *O bandido*, ao lado de “um anormal à procura da verdade” ou “um pobre-diabo saído de Freud ou da Boca do Lixo”. Claras em sua dimensão paródica, tais pérolas desqualificam a fonte emissora pelo sabor da frase: fórmula daquela ignorância que busca aparentar conhecimento. Ao mesmo tempo, celebram sua vivacidade e imaginação, reconhecendo vir dessa fonte o encanto da narrativa. Na referência a Oswald, me interessa por ora a semelhança de procedimento que confirma, na sintaxe das vozes over, a matriz que preside o programa intertextual de *O bandido.*

Já mencionei a referência constante a Godard e a cena do suicídio como retomada do final de *Pierrot le Fou*, já mencionei o dado da intriga envolvendo Jorginho / Jane / J. B. como uma nova versão da mesma matriz do *film noir* e seu modelo da mulher fatal: ambígua, sedutora, infiel, causadora da queda do herói na linhagem da Eva bíblica. Esses são os dados mais visíveis da relação de Sganzerla com a tradição *noir*. O que me interessa, aqui, no entanto, é o diálogo de *O bandido* com essa tradição na forma da narração, em particular da combinação de voz over e flashback, dispositivo que o *noir* desenvolveu.[6] Aí, o

flashback não apenas traz o toque individual de um herói que coloca o passado em perspectiva, sublinha a jornada de figura solitária em oposição a um mundo perigoso, hostil, degradado. Traz também um movimento peculiar, inserido totalmente no presente, pelo qual o herói procura organizar a experiência, compor a própria identidade enquanto a narra. O relato é a via pela qual ele procura lidar com sua crise e senso de "final do jogo": é a ocasião da fala como via de acesso a uma recomposição que sobrevém ao clímax de um pesadelo. O'Hara, o irlandês de *A dama de Shangai* [*The Lady from Shangai*, 1947], de Welles, tipifica muito bem esse narrar como espelhamento de si, autoavaliação, com uma particular inclinação para a autodepreciação. Lá também, a condenação do mundo (marcada pela experiência a que o narrador retorna obsessivamente) se articula à condenação de si mesmo: esta começa pelo "*When I start to make a full of myself, there is very little can stop me*" [Quando começo a fazer um tolo de mim, muito pouco pode me deter], frase dita, de início, sobre um fundo da imagem noturna de Nova York, antes que o herói mostre seu rosto e passe a agir diante do espectador. No retrospecto do irlandês há o mesmo clima de "pensei que estava dando uma dentro e foi o maior fora", gerador do desencanto que, no filme de Welles, redunda em outro desfecho. Se o clima da personagem já introduz em *A dama de Shangai* uma aguda consciência da representação, seus lances de reflexividade são compatíveis, no entanto, com o marco do cinema em que se insere. Na retomada do estilo *noir* e, em particular do desencanto das criaturas de Welles, um dado notável do filme de Sganzerla é a sonegação dos termos concretos do "eu fracassei". O movimento se assemelha ao do narrador *noir*, com um toque de profeta solitário do apocalipse, mas seu balanço não tem a mesma sintaxe, nem o mesmo contexto. Como caracterizei, a melancolia de sua recapitulação convive com a euforia provinciana das vozes do rádio, dialoga às vezes explicitamente com elas, está contaminada pela boçalidade que elas secretam. Foco de humor, paródia, as vozes são a presença de uma exterioridade redutora e rasteira na própria narração que deveria se pôr em movimento para dominar a crise, adensar a experiência. Definem uma instância de sabotagem da diferença herói-mundo e uma afirmação do denominador comum da novela da mídia; confirmam a farsa bem-humorada enquanto a voz over do bandido procura os tons afinados à desorientação de O'Hara (este é mais soberano na tematização de sua própria queda livre, fracasso). O diálogo entre as vozes e

perspectivas em *O bandido*, radicaliza o painel da identidade fragmentada que vem de *Cidadão Kane*, tem seu lugar na tradição *noir* e ganha outro sentido em Godard. Ambíguo até mesmo em seus pontos focais, o filme de Sganzerla apresenta aquela dialética do crucial / irrelevante que tende a nivelar as experiências. A rede banalizadora do discurso atropela com novos estímulos os momentos de interrogação que, respeitados em sua gravidade e duração, poderiam criar algo como uma *mise-en-scène* da profundidade, mais própria a um "cinema de arte", que Sganzerla ironiza já nos letreiros da abertura, como observei.

*O bandido* desliza em sua figuração da crise; sua opção é a agilidade, a fluência que multiplica imagens, referências. Não por acaso, tal proliferação envolve Orson Welles, matriz desse jogo de estilhaçar a identidade, mestre das parábolas em que a crise não resolvida, o enigma insondável, se transformam em prazer de simulação: vertigem bem-vinda de um jogo de aparências que esvazia o conteúdo substancial do eu como ilusão. Na afinidade com Welles, não falta, em *O bandido*, o dado da multiplicação das vozes (o mosaico de perspectivas), o traço do colecionador (o mundo de Kane é gigantesca obsessão coletora) e o gosto pela ostentação de metáforas espaciais da identidade (são os compartimentos do Luz e, em especial, a Casa Azul, a fortaleza-santuário de J. B., espécie de Xanadu no cenário da Boca do Lixo). Nos filmes de Welles, a imagem emblemática da crise é a do espelho dentro do espelho, a reprodução em abismo das mesmas figuras a desestabilizar o campo visível, tal como acontece na última imagem de Charles Foster Kane ao sair do quarto destroçado de Susan Alexander e, no caso de *A dama de Shangai*, na última sequência de Elsa e seu marido, ponto máximo de desorientação de O'Hara após a queda pelo labirinto chinês do parque de diversões (momento do qual ele afinal se levanta para narrar sua história, buscar um sentido). Em *O bandido*, a metáfora do espelho não procura o monumental; assume feição própria, ajustada ao contexto cênico da Boca e do quarto de pensão: o bandido usa o creme de barbear para cobrir a superfície refletora e borrar a imagem, dissolvê-la, enquanto pergunta "quem sou eu?"; vira-se, em seguida, como quem vai sair do banheiro e, no ato, continua a apertar o tubo de modo a fazer o creme descrever uma curva ao cair no chão, num gesto de expulsão em todas as direções, reafirmando o senso de dispersão produzido em frente ao espelho. Como em outras cenas, a pergunta não encontra

espaço para se adensar e esse momento de *O bandido* é atropelado pela explosão da carga de cavalaria que invade a tela, projeção de um filme de aventuras de cinema barato da Boca do Lixo. No contracampo, vemos Jorge no cinema, em posição equivalente à nossa. Esse salto, de um lado, desloca o processo de reflexão deflagrado pela pergunta. De outro, ao deslizar para uma sequência toda organizada em torno do fenômeno do cinema, é sugestivo no eixo do "quem sou eu?" do próprio filme: ele traz para dentro de si o kitsch de consumo barato, o repertório das salas de cinema da Boca, onde a luz que vem da tela atravessa um espaço de flertes variados entre os membros da plateia. Tal mundo de exotismo e aventura que se incorpora, pelas sessões de cinema e inserções diretas (os discos voadores), em *O bandido*, está nas antípodas do filme de arte, do cinema político sisudo, do universo cultural mais afinado ao cinema novo. Quando Jorginho abandona a sala escura, passamos às imagens da Boca com seus outdoors, cartazes e fachadas de cinema. O comentário dos locutores de rádio fala de um filme "cheio de crime, poesia, agitação, aventura", numa referência que pode ser ao próprio *O bandido*, de modo a sugerir novamente sua inserção nesse universo da mercadoria que desfila na tela. A ligação entre comércio cinematográfico e Boca do Lixo se estampa na paisagem urbana onde circula o bandido, figura isolada, franco-atirador no labirinto de interesses. Percorremos um universo machista no qual as leis de confrontação entre gângsteres, marginais, policiais e gigolôs exigem a postura do *tough guy* [homem durão], celebrado na tradição *noir*. Não surpreende que o caminhar de Jorginho pela rua seja temperado com o comentário sobre um filme recém-assistido: *Gringo* [1967, de Damiano Damiani], um faroeste. Longe da perspectiva do intelectual preocupado com a dimensão alegórico-política do filme italiano, Jorginho se liga na truculência do protagonista, modelo de identificação. Em *Acossado* [*À Bout de souffle*, 1959], de Godard, o marginal Michel Poicard sublinha a sua ligação com Humphrey Bogart, cuja foto numa vitrine ele observa logo que chega a Paris. O modelo do *tough guy* assumido por Michel ganha correlação com uma exibição autossuficiente de ignorância que Godard reitera num diálogo, por sua vez alusão a uma cena de *À beira do abismo* [*The Big Sleep*, 1946], de Howard Hawks. No filme americano, a heroína milionária (Lauren Bacall) fala em Proust e o detetive (Bogart) responde: "Quem é esse cara?". No filme de Godard, Patrícia, a estudante, fala em William Faulkner (que, é bom lembrar, escreveu os

diálogos de *À beira do abismo*) e Michel pergunta: “Você dormiu com ele?”. Nos dois casos, o efeito é cômico e, ao mesmo tempo, expressa muito bem a postura dos protagonistas, o ar de dispensa de tais perfumarias, a feição anti-intelectual que, quando assumida pela narração, acaba sedimentando uma ideologia da ação e do pragmatismo. Aí, o uso da razão se confunde com uma inteligência operatória exibida por heróis dependentes o tempo todo da agilidade mental (que deve superar a dos rivais e a do espectador), da coragem e da caradura para sobreviver num ambiente onde a lei da selva desqualifica as veleidades culturais, a esfera da contemplação e da “inutilidade” da poesia. Para Jorginho, o *tough guy* traz uma resposta ao mundo mais adequada do que, por exemplo, o anarquismo romântico de Ferdinand, de *Pierrot le Fou.* Se *O bandido* toma tal personagem como referência central na composição de sua morte, a cena exige, por outro lado, o rebaixamento de tom a que aludi, mais ajustado ao herói cuja feição “curta e grossa” atenderia melhor ao desejo da plateia. Dentro desse diagnóstico, o universo de violência e cinismo da Boca do Lixo solicita uma tonalidade de representação igualmente contundente, afastada, por isso mesmo, do tom do filme francês. Neste, o mesmo dispositivo de interação das vozes over – do protagonista e de narradores externos (também com a modulação masculino / feminino) – afirma uma dicção elevada, que cerca de encanto a aventura, marcando o encontro fatal entre a intriga moderna de espionagem e o contrabando de armas, com o espírito romântico e a sensibilidade poética que se encarnam em Ferdinand, morrendo com ele. O *Pierrot* de Godard, ao contrário do marginal de Sganzerla, declama poemas, exalta a natureza, escapa do mundo urbano empacotado e ganha a cumplicidade das vozes que aderem à sua consagração dos instantes de liberação, de ruptura com a norma ou de resposta elegíaca quando a liberdade sucumbe. Tal elevação não tem lugar no mundo da Boca, onde a errância da personagem se dá num cenário grotesco, infernal. O mal-estar na incivilidade é o sentimento dominante nessa paródia cujo bom humor não esconde o lado grave de sua simulação de apocalipse. Enquanto o cineasta europeu recapitula o processo de dissipação da aura e a crise do sujeito no mundo da reprodução técnica, a configuração do universo de Sganzerla define uma *experiência de periferia* já em princípio degradada, na qual a fragmentação tem estilo próprio e revela os disparates de uma formação truncada, de segunda mão, reflexa.

O senso de periferia, a tonalidade da representação, a feição “curta e grossa” do herói marcam a diferença entre os universos de Jorginho e Ferdinand, figuras cuja aproximação se apoia, mais do que na coleção de cenas semelhantes, no dado estrutural comum: cisão do sujeito, crise da interioridade.[7] Distante, das figuras pequeno-burguesas que, de Oswald a Godard, trazem um quadro temático e estilístico comparável ao seu, Jorginho está ancorado no espaço alegórico da Boca. Há nela uma afetação nacional, traço do seu imaginário que, pela galeria de tipos e lugares, retoma uma tradição da cena brasileira. O mesmo cenário em que a representação do marginal, da imprensa sensacionalista e dos mitos urbanos de contravenção associada a populismo encontra na peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, talvez seu maior exemplo (Nelson Pereira dos Santos, ao filmá-la em 1962, inseriu-a na tradição do cinema). Em verdade, na composição típica de suas frases, o diálogo de Nelson Rodrigues, muito arguto quando se trata de acentuar o lado boçal das personagens, compõe outra referência – ao lado das desqualificações de Oswald de Andrade – para o que ouvimos no filme de Sganzerla, além de todos os paralelos que se pode traçar entre o mundo do Boca e o da Boca. Em certo momento da peça, uma personagem feminina diz em alto e bom som “posso dizer, de boca cheia: eu sou uma fracassada”,[8] dentro do tom usual das falas nas peças de Nelson. Nelas, as personagens insistem na autodefinição, no discurso sobre a própria identidade, estatura moral, êxito ou fracasso, tal como Jorginho com seu enfático enunciado: “Posso dizer de boca cheia: eu sou um boçal”. No universo de Nelson Rodrigues, são frequentes os momentos em que uma inclinação exibicionista se traduz nesse tom cínico ou boçal, na fala que sinaliza ignorância quando quer ser inteligente, traços de um mundo de incontinência verbal semelhante ao que observamos em *O bandido.* Incontinência que tem seu ponto maior de contato na postura do locutor da rádio que, já em *Boca de Ouro*, nos dá, no encerramento da peça, uma antecipação do estilo das vozes do filme de Sganzerla. A mesma empostação cafona, o mesmo orgulho da própria retórica são os traços da caricatura que o dramaturgo desenha para qualificar os principais construtores do imaginário popular em torno da figura do bicheiro: “Rádio Continental [é o mesmo nome da rádio de *O bandido*] do Rio de Janeiro, emissora das organizações […] em mais uma reportagem […]. Mataram o ‘Boca de Ouro’, o Al Capone, o Drácula de Madureira, o D. Quixote do jogo do bicho, o homem

que matava com uma mão e dava esmola com a outra! [...] é uma apoteose fúnebre nunca vista!...”.[9]

Nessa aproximação entre os dois imaginários, há um deslocamento decisivo: enquanto o locutor na peça é personagem dentro da cena e, portanto, objeto de uma observação externa, no filme as vozes do rádio se transformam nos próprios narradores da novela do bandido, gerando todos os efeitos de desnaturalização já comentados e definindo a feição moderna do discurso fragmentário de *O bandido*, que trabalha a voz over como instância criadora de um cotejo de pontos de vista. Sem dúvida, reforçando a semelhança, a questão do enfoque, da mediação, é central também na peça, com sua célebre justaposição das três versões do mesmo episódio a partir dos relatos de d. Guiomar, a ex-amante do bicheiro, que altera o retrato conforme sua disposição para com o finado Boca de Ouro. Resulta em um protagonista de identidade instável, deslizante, de muitas faces, produto de uma espessa camada de discursos sociais que o constituem como mito, na tônica do “um gênio ou uma besta”. A diferença é que a ênfase de Nelson Rodrigues está no mundo privado do Boca – o episódio central ocorre em sua “fortaleza” –, o que justifica a escolha do mediador (d. Guiomar) e a permanência de um forte fundo moral a dominar a peça, espécie de “olhar de cima”, judicativo, que o método de Sganzerla dissolve ao dar voz aos próprios agentes do submundo – o bandido, J. B. da Silva – e organizar a exposição dos fatos a partir da dramatização paródica das vozes do rádio. *Boca de Ouro* monta uma estrutura ágil, moderna, trazendo para o teatro um esquema do cinema conhecido pelo dramaturgo: o policial estilo *noir*, *Cidadão Kane*, *Rashomon* [Akira Kurosawa, 1950]. *O bandido* retoma a tradição do cinema americano, no entanto, já atravessada pela ruptura da *nouvelle vague*. A adoção do jogral godardiano permite outra entrada ao mundo cafajeste da Boca do Lixo, que adquire maior direito de exibir sua vivacidade peculiar e seu ponto de vista.

O dado essencial aqui nessa aproximação de Sganzerla a Nelson Rodrigues é o traço comum de anti-intelectualismo, deboche, postura “maldita”, o gosto pelo clichê e pelo lado sentencioso, via fórmulas e máximas. Traços de uma tradição nacional que, desde Oswald, tem sido parodiada, mas que, em Nelson Rodrigues, reteve o teor de fragmento filosófico residualmente sério, para voltar ao paródico em Sganzerla, que assume o verbal sentencioso num registro de ironia *camp* bastante original. A incongruência das coleções e o tom bizarro da eloquência

dos narradores são lances de desmedida que agride o bom-senso. O essencial é fazer o valor marginal assumir uma postura exibicionista, recuperar a sua diferença numa paródia à condição subalterna, compor a caricatura da identidade construída pelo Outro, tornando-se cafona exatamente por ostentar uma estética. Essas são operações que, assumidas *in extremis*, definem a estratégia de assimilação do fracasso e da impotência por meio da avacalhação de si mesmo, que desconcerta: afinal, assinala a sobrevivência, insistência, ostentação de vida que não reivindica gestos corretores. Os paradoxos que apontei na enunciação de *O bandido* estão exatamente nessa esfera da subversão do gosto e do senso comum, na recusa em trabalhar o malogro dentro de um registro moral. Há então a prática das inversões, quebras de hierarquia, nas quais a recuperação do lixo e da boçalidade assume um quê de afetação aristocrática, desqualificação da norma, paródia dirigida ao poder e, simultaneamente, ao intelectual sério, militante, que procura a autoridade moral e quer ser a consciência salvadora da sociedade. É o tom cafajeste oposto ao bom-mocismo do cinema pedagógico vinculado à cultura da esquerda, é a ironia endereçada ao cinema novo, não bastasse a série de alusões.

Na relação com o cinema novo e Glauber em particular, há citações da trilha sonora usada pelo cineasta baiano desde *Barravento* [1962] que em vários momentos pontua cenas de violência, das quais a mais significativa é a da morte de Janete Jane, momento em que o bandido exibe novamente seu pendor à coleção de referências, justaposição de materiais heterogêneos. A pequena intriga de traição, vingança e morte tem como referência o gênero de Hollywood, mas o estilo de câmera e a música da cena da morte de Janete têm como endereço o cinema de Glauber; retorna o batuque e o canto africano que constitui a marca registrada de *Terra em transe.* A justaposição rural / urbano de *O bandido* não deixa de ter Glauber como referência na sequência do "estouro da fortaleza" do Luz, quando se vê a figura do cangaceiro em plena rua de São Paulo, ao som de "Asa branca" [de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira], detalhe que vem se somar à ideia do "faroeste sobre o Terceiro Mundo". Sabe-se que o filme brasileiro a preencher melhor tal modelo, até então, seria *Deus e o diabo*, com sua tematização da violência no sertão, destacada a eutanásia praticada por Antônio das Mortes e Corisco, que matam os camponeses "para não deixá-los morrer de fome". A frase repica, sem a moldura mitológica, no filme de

Sganzerla, pois Jorginho “explica” a Jane sua falta de jeito afirmando que sua mãe tentou abortá-lo, “para não me deixar morrer de fome”. Como esta, são constantes as afirmações peremptórias de relações de causa e efeito na composição da biografia do bandido que, na verdade, podem perder o crédito pela maneira como se enunciam. A ironia funciona, ou pelo exagero (caso dos meninos da favela a se preparar para o crime com suas “leituras perigosas”), ou pela retomada de um elemento nobre deslocado para um contexto que, em princípio, lhe é estranho e o faz perder a dignidade. Exemplo dessa perda é a passagem da coleção de namoradas em que ele, para se gabar, menciona o “tipo intelectual”, moça universitária que “adora bailes de formatura e falar de cinema novo” enquanto vemos, na imagem, um tipo com ar de prostituta. A par do usual disparate som-imagem, a fala converte o cinema novo em um item, entre outros, dentro de uma agenda de falsa erudição e diletantismo, assunto da moda, artigo de consumo tão kitsch quanto o baile de formatura. A estocada aqui vai além dos deslocamentos paródicos de estilo e de tema. O gesto agora é de banalização do movimento como fenômeno social, agressão que expressa o antagonismo de postura (o gosto pelo imaginário dos *tough guys*, individualistas incuráveis, contra um cinema de explicações sociológicas) e um sarcástico toque “realista” de quem faz comédia com a impotência e exibe uma consciência mais cética das relações entre política e cultura no universo da mercadoria.

Com tais procedimentos, o filme de Rogério tematiza as ilusões de um cinema político então hegemônico no Brasil, levando sua ironia às últimas consequências, pois inclui a si próprio no círculo da impotência, recusando, porém, o tom grave, edificante. Como observei, há um lado *camp* em *O bandido* que orienta sua nota agressiva perante a sociedade e o cinema novo (que se quer consciência dessa sociedade), descarta a explícita indignação moral de um Paulo Martins e privilegia o espírito lúdico, o gosto pelo artifício e pela vertigem wellesiana do cabotinismo. No entanto, este lado *camp* não é tudo, pois convive com uma dimensão de compromisso no bandido (e no filme), expressa no mal-estar, nesse desenlace de morte que, no circuito das simulações, acaba por deixar no espectador o senso de uma advertência. Esta mesma é reiterada pelo bandido na fórmula da violência social contra os que “estiverem de sapato”, e aponta, sem *blague*, para um apocalipse que, bem sabemos, não é o simulado ao final. No traçado da boçalidade geral, da distância cômica entre pretensão e

performance, que tudo atinge no mundo da Boca do Lixo, *O bandido* como que reúne os dois momentos oswaldianos do processo do Serafim. Um deles é a formulação irônica do diagnóstico: “O meu país está doente há muito tempo. Sofre de incompetência cósmica. Modéstia à parte, eu mesmo sou um símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar. Quantas revoluções mais serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros?”.[10] O outro momento é a demonstração de impaciência que domina o prefácio escrito em 1933. Vale esclarecer, sem o marco da visão marxista da iniquidade do subdesenvolvimento, típica do Oswald dessa época, mas com inegável obsessão pelo dado da pobreza, pelo senso de periferia e pela ideia de um Terceiro Mundo em ebulição que se desenha na expansividade de sua *mise-en-scène.* Movimentação que, tendo como foco o Luz Vermelha, se amplia na composição de um microcosmos estruturado (a Boca), espelhando e deslocando a totalização glauberiana. Substitui-se a ideia do transe pela de explosão, rebaixa-se o tom da “ordem cósmica”, mas permanece o “eu sei que vou me destruir” que, aqui, imprime uma conotação terminal, de fim do mundo, à coleção de disparates desse universo separado da civilização pela bomba (deles) e pela fome (nossa), como o filme proclama. *O bandido*, canto paralelo a *Terra em transe*, é uma alegoria nacional do subdesenvolvimento.

## 5. A ALEGORIA

Na evolução de *O bandido*, apontei uma expansão do universo de referência, principalmente a partir do momento em que Jorginho tem sua biografia diluída nos anúncios de crise social, coextensiva ao *gangsterismo*, e é deslocado como centro de atenção por J. B. da Silva. Como observei, o dado decisivo nessa expansão é o comentário trazido pelas vozes over e pela música, focos de um diálogo explícito com as totalizações de Glauber. Se há, nesse diálogo, franca agressão ao tom de autorrespeito do cinema novo como consciência da nação, o uso deslocado dos seus emblemas ajuda a compor um espaço que abriga, não um destino individual, mas a configuração de toda a sociedade.

A ironia absoluta, a recusa do pedagógico e da explicação do “problema social”, a mudança de eixo no diálogo com o *film noir*, Welles e Godard, a exploração do novo espaço da cidade e da noite, tudo isso faz de *O bandido* a

ruptura que é. Entretanto, no solo mesmo de sua diferença, permanecem certas constantes temáticas ligadas a um diagnóstico geral da nação. Mudam os termos, muda a iconografia, retornam certas matrizes abandonadas, há mesmo uma textura de afirmações paradoxais que parecem negar tudo, mas não se elimina o impulso de montar uma representação capaz de figurar a totalidade. E o traço alegórico não se reduz à presença do farto comentário, essa justaposição voz-imagem que atesta bem a intervenção de um dado que transcende o movimento próprio da ação, sugere leituras, emoldura. Há elementos imanentes à jornada na configuração da alegoria. O comportamento de Jorginho é obsessivo, unidimensional. Ele opera uma ritualização da violência e da autodestruição que imprime aos gestos o caráter de sistema, resposta a uma demanda. (Angus Fletcher nos lembra que, na alegoria, o herói não está menos engajado numa busca quando procura sua própria ruína.) O discurso do bandido afirma uma vocação, encara a morte como cumprimento de um desígnio, sacrifício apto a conferir um sentido a seu trajeto. Por outro lado, observadas as circunstâncias, o ritual de morte consuma um fim praticamente inevitável, considerada a divisa "só contra todos" que o define. E o ponto de vista da narração no final reitera a constante sabotagem pela qual – a par da paródia aos esquemas causais naturalistas – o mecanismo da farsa desautoriza os sinais de um sentido transcendente para a morte. Como caracterizei, temos o duplo movimento: tornar o suicídio do bandido algo periférico (um dado entre outros numa coleção) e algo fundamental (epicentro do colapso geral da ordem). É a dialética do crucial / irrelevante num dos seus momentos mais típicos, selando aqui uma narração que, de um lado, comprometeu a dimensão mítica do herói com a novela da mídia e, de outro, criou o espaço imaginário no qual sua jornada adquire traços semelhantes aos de uma fabulação romanesca. Esta, em princípio totalmente estranha ao universo urbano observado, não deixa de constituir uma matriz: presente, porém deslocada; vigente, porém esvaziada de seu sentido original. Um dos pontos focais de contato com ela é a imagem do São Jorge, que traz, sem dúvida, o diálogo com a matriz glauberiana do bandido social como salvador, mas significa algo mais dentro do filme.

Já comentei o processo associativo – posso adicionar expansivo – que define o tratamento de temas, a significação de certos objetos (lembro o caso do avião: do aeromodelo a J. B., o mensageiro da morte na jornada do bandido). Como

fator disruptivo, o disco voador recebe a mais nítida ampliação: sua primeira imagem se dá dentro de um filme a que o bandido assiste; depois, começa a aparecer na tela fora da moldura inicial, interferindo na ordem da representação. Impõe, a seguir, uma presença central como figura da ameaça externa dentro do apocalipse, produzindo a derradeira explosão que coroa a agitação das imagens antes do plano da Lua. No processo de expansão, portanto, alguns detalhes periféricos vão aos poucos ampliando sua presença e se deslocam para o centro do processo. Nessa linha, se insere a questão do São Jorge, imagem em que se cruzam muitas referências. Já citei a paródia ao Santo Guerreiro de Glauber, o que conduz à rebelião popular, invocado em *Deus e o diabo*; e citei o trenó Rosebud de Charles Foster Kane, quando comentei a queima do santo, como alusão ao filme de Welles, na linha do caráter evanescente da identidade (o bandido associado a São Jorge), afirmação da impossibilidade de atingir o centro da figura que se "investiga". Há duas outras observações a fazer. A primeira lembra a participação da imagem religiosa, nessa expansão que vai estruturando um espaço alegórico unificado. O São Jorge "pisca" no meio da sequência de abertura do filme; depois, sua estatueta é objeto da coleção doméstica do bandido, peça de sua decoração cafona e sinal da inserção do herói num circuito de devoção popular que atravessa o rural e o urbano. Em seguida, ele vai se reiterando, em flashes, como peça da colagem com valor distinto, conforme a inserção. Nesse deslocamento, o santo se faz presente em sequência ligada a J. B., quando está em pauta sua identidade, currículo e a fortaleza. Essa associação traz mais uma evidência do espelhamento entre o bandido e J. B. (este tem aspectos que encarnam, em outra versão, traços do protagonista); ao mesmo tempo, sinaliza, periodicamente, um fim que se anuncia e se cumpre quando morre o bandido (renovando a atenção, percebe-se que alguns dos planos do São Jorge nas repetições já correspondem a um processo de queima gradativa).

No eixo da identificação entre o bandido e São Jorge, a frase "eu fracassei, vem outro" reforça o paralelo mais específico com Glauber (o princípio de reposição da luta). Por outro lado, a última aparição do santo no apocalipse se dá quando as vozes proclamam: "O conspirador é o sonhador do absoluto", associando a imagem de São Jorge à ideia de uma prática subversiva que se enuncia como pura trama visando o poder (ecoa agora a memória de Paulo Martins, conspirador, sonhador do absoluto). Mas a montagem em seus últimos

lances faz uma aproximação que evoca outros aspectos da lenda popular. Um apelo à transcendência pode muito bem ser reconhecido na imagem da Lua que, não por acaso, sucede ao São Jorge em chamas na sucessão dos planos do cataclismo final. É a primeira aparição do satélite, alguns planos antes do "ponto final" de *O bandido*, quando retorna soberana no centro da tela. Tomando o contexto da cultura popular, a associação de São Jorge com a Lua, sua morada, pode ter ressonância aqui, trazendo assim a alusão ao bandido na derradeira imagem do filme. Alusão que contrasta a figura de paz e equilíbrio – portanto morte – com a agitação caótica do mundo terreno, sublunar. Desse modo, é possível tecer o fio de um percurso em que, a exemplo de Macunaíma, o herói teria o fim de suas aventuras na Terra – ato voluntário e melancólico como o do herói da fábula de Mário de Andrade – articulado a seu transporte para uma instância celeste ("Se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu").[11] O "brasileiro à toa" das conjeturas do rádio, o "bandido nacional" das vozes que interceptam muitas tradições, é inclinado a metamorfoses e seu momento único de suposto envolvimento com a ordem da Boca se desdobra num conflito com a autoridade – o "monstro" J. B. que tem foros da figura paterna e carnavalesca, como Venceslau Pietro Pietra. O herói mata o adversário, vinga-se das traições, e tal ponto de inflexão o libera para a morte que só se consuma no retorno ao suposto lugar de origem (a favela), ponto final de uma perambulação marcada por uma geografia imaginária, incongruente e uma identidade latino-americana indefinida: paraguaio? brasileiro? cubano? mexicano?, perguntam as vozes. "Minha história começa em Assunção no Paraguai, mas continua no Brasil; tudo estava a um passo do Mandrake e dos filmes da Atlântida", diz o bandido. A referência ao dado mágico e à malandragem não remete ao espaço do mito ou do folclore (embora o bandido faça questão de rituais ruidosos que lembram o clichê do primitivo); ela se faz através do gibi e da chanchada, tópicos mais afinados ao filme de Sganzerla e sua urbanidade, mediações que dizem muito bem da natureza do processo. Há paralelos na configuração dessas duas alegorias da identidade (*Macunaíma* e *O bandido*). Mas a fábula urbana de Sganzerla delimita muito bem o mundo sempre prosaico da jornada, espaço de escancaradas simulações que sabotam as ressonâncias míticas trazidas pelos resíduos de outras narrações, plantando aqui e ali suas tachinhas que minam por baixo inflações de sentido como essa

deflagrada pelo São Jorge. É preciso que haja a referência, a alusão, o paralelo; enfim, o dado que induz à interpretação, e inscrito numa montagem que esvazie os conteúdos originais. O que me leva a utilizar tais dados e referências como exemplos em que opera uma ironia determinada, bem específica, dirigida à tradição mitopoética de fundo rural, nacionalista. Sganzerla se move num terreno no qual não se trata de colocar em pauta a oposição entre autenticidade nacional no seio da natureza (dimensão do mito) e descaracterização urbana (dimensão da história), pois a modernidade em sua jornada é moldura intransponível, dado inelutável, segunda natureza, espaço de intersecção do heterogêneo em que não faz sentido perguntar a origem. Traço fundamental: *não há aqui a matriz do migrante, o percurso do campo à cidade, do arcaico ao moderno, como alegoria da crise de identidade.* Fora, portanto, de uma sociologia referida a esse emblema da pobreza brasileira, o percurso de Jorginho é todo ele inserido na exposição satírica de um estilo de urbanidade, discurso público e demagogia política. Sua crise está inscrita no labirinto da cidade e da comunicação de massa, na contaminação recíproca do público e do privado, na fragmentação figurada no EU-valise.

Em uma chave existencial psicológica, drama e angústia se deixam atravessar pela farsa apocalíptica orquestrada pela mídia. Na chave mítica da leitura, o paralelo com a fábula romanesca encontra, na referência ao herói sem caráter, pontos de ancoragem sugestivos, mas a sonegação de um substrato mais fundo da identidade (familiar, nacional) assume, em *O bandido*, feição radical. A questão da errância de Jorginho pela cidade não está num suposto desgarramento ante uma origem palpável, mas no dado estrutural do vazio interior que se torna tanto mais crítico quanto mais encorpado o imaginário do Luz Vermelha. Jorginho é, desde sempre, solitário e aborrecido, preso à contradição gerada pela busca do sucesso cuja condição é o estar “só contra todos”, não se pôr em relação para não fazer coincidir o mito do Luz e o corpo do marginal pé de chinelo, este que, mesmo cadáver, gera o descrédito no policial. O vazio é a condição do discurso dos outros e define a natureza peculiar de sua impotência. No plano prático, como observei, sua fluência não encontra motivo de fracasso no confronto com a lei – o delegado Cabeção (figura da incompetência). E seus limites em vista da ordem efetiva da Boca – feita da quadrilha, do misterioso alemão, da liderança de J. B. da Silva, do mau-caratismo de Jane – se instalam

num plano secundário diante desse sentido mais fundo do fracasso que não parece originado no contexto pouco sério, degradado. As figuras que o cercam têm feição nitidamente paródica, enquanto agentes do Mal, o que dá o tom de farsa à máquina que define o poder e estrutura o mundo da Boca. Aqui, a polaridade *noir* do herói solitário *versus* gigantesca máquina do crime tem sua versão descentrada, sem o momento da correção final. O bandido aparece como um desajustado, não porque "fora da lei" ou dentro dela, mas porque exilado de qualquer opção gregária, beco sem saída que se resolve com a escolha da autonegação / suicídio. Vem daí o toque mais denso de ironia – vitória momentânea, instável, sobre a farsa da mídia – presente na viagem interior que antecede a montagem do dispositivo suicida (ver primeira parte desta análise). Poderia dizer toque de autenticidade, não fora o contexto da representação e seus constantes deslizamentos. O decisivo é que o herói assume no desfecho, no seio mesmo do seu constante teatro, outra máscara que não a do olímpico dandismo que se insinua na rotina colecionadora, nas extravagâncias, nas mudanças de aparência, e na vaidade (modesta, porém, se comparada com a postura do Boca de Ouro, desenhado como alegoria da *vanitas* pagã por Nelson Rodrigues). A vaidade, seja do Luz, de Jane ou de J. B. da Silva, é o traço recorrente na galeria de tipos que habita a Boca e está em direta relação com a crônica policial ligada a figuras de bandidos vedetes: todos querem alçar à condição de personagem. No percurso de Jorginho, isso tem presença emblemática: é o dado fatal da relação narcisista do marginal com o imaginário da mídia.

Sucesso ou fracasso são os termos do ser ou não ser na vida do bandido. Polaridade que o captura na dialética do público e do privado, no jogo de espelhamentos em que a imagem administrada pela engrenagem dos meios é o preço do "querer ser bacana", da luta contra o abismo do anonimato (morte) na cidade. Quando o encontramos, ele vive a rarefação muito própria a essa dialética na forma do "eu fracassei", expressão do malogro que encontra derivação no seu lado extravagante, amaneirado. A *mise-en-scène* e as coleções recobrem o vazio, mas não eliminam a ansiedade (as coleções são sempre incompletas, repõem o vazio) ou a paranoia ("Mas tenho medo, sim, do primeiro cara que vier me apontar um revólver e me apagar…"). É preciso inventar um destino ("Fui talhado para a cadeira elétrica") capaz de injetar em seu fracasso uma ideia enobrecida de necessidade, dada a condição inelutável: o dado central

de sua condição de bode expiatório é a transformação de um dos termos da polaridade no outro, o sucesso em fracasso. Só, contra todos, sua posição não lhe dá saída: é perder ou perder. O que faz de sua errância um paradigma da crise de identidade que se põe como dado estrutural do cenário urbano e de certa forma de sociabilidade que encontra, em *O bandido*, uma alegoria espacial (a Boca do Lixo, a malha de relações) e um herói-síntese. A vivência do bandido é expressão-limite da dialética rarefeita sucesso / fracasso e seu cenário de "vale tudo" encontra, na mídia, a instância pública de administração, que consolida um estilo de fala e de poder. E a peculiaridade de *O bandido* é trabalhar tais dados próprios à experiência moderna do malogro dentro de um contexto bem específico, marcado pelo senso onipresente de periferia.

Justaposições, espelhamentos, enumerações, incongruência. Através dessa constelação, o mecânico e o arbitrário dominam, em *O bandido*, sobre o orgânico e o motivado; a acumulação de dados faz proliferar a boçalidade, a distância entre pretensão e performance que se exibe a cada passo. Na voz dos locutores, nos gestos e falas das figuras visíveis em cena, essa distância irremovível faz-se estilo de conduta; se expressa nas figuras mais passageiras (a empregada doméstica, a Madame Misteriosa) e nos protagonistas: o bandido, a piranha Janete, o incompetente Cabeção e seus auxiliares, J. B. da Silva. Este, no topo da hierarquia, politiza o desfile de disparates: é a versão carnavalesca do gânsgter / político da grande cidade, presença que estrutura o mundo da Boca, unifica o espaço alegórico e expande suas relações, mas deixa claro nas inversões de regra que a tônica desse mundo é a farsa, a desmistificação radical. A função de seu discurso é trazer à superfície a rede subterrânea de relações; assumir publicamente o que, em regra, é desejo secreto e prática inconfessável. Na entrevista para a televisão, ele apresenta seu programa deixando claro que não o tem: "Meu programa sou eu mesmo". Para as questões sociais, oferece saídas perversas: chiclete para que os pobres possam mastigar, picaretas elétricas para os camponeses, a Casa do Pai Solteiro para os problemas de família. O que prevalece em J. B. é o eu como espetáculo, o charme; irrelevante discutir a eficácia política do discurso e o alcance da estratégia. A imprensa trata suas aspirações políticas e manobras no submundo como duas faces naturais de sua vida pública. Os repórteres deslizam de um tópico a outro: crimes, roubos, contrabando, negócios, a candidatura à presidência, seu banco, a amizade com

Perón, a quadrilha. Suas explicações de manobras passadas e tramoias futuras insinuam conexões fora do país. Ao seu lado, vê-se a figura do alemão impassível, de óculos escuros, assunto reiterado nos comentários dos locutores. O halo de mistério em torno desse alemão se tece como “mistura de gêneros”, fundindo o supervilão do gibi, as reportagens em torno dos nazistas refugiados na América Latina e a tradição do filme de espionagem encenado na periferia do capitalismo. Tal mistura de gêneros se projeta em J. B., cuja figura acaba por condensar os traços de um populismo de direita sustentado por negociatas e clientelismo (o perfil bem paulista desse populismo encontra seu referente em Adhemar de Barros). Com a diferença de que o *Viva la muerte* de uma mística fascista que se toma a sério se transforma aqui em outro lema onde fala o humor, o pragmatismo irresponsável: “Um país sem miséria é um país sem folclore. E um país sem folclore é… o que podemos mostrar para os turistas?”.

No poder, o cinismo; sob este, a estupidez. O desenho da Boca do Lixo como emblema de uma sociedade fecha o seu círculo com essa totalização referida a uma prática política corrupta e demagógica que *O bandido* sinaliza como *dado nacional.* Ao sair do avião em sua primeira aparição, J. B. traz os óculos, o chapéu e o sorriso no estilo de Getúlio Vargas; para a imprensa que o espera, grita “o petróleo é nosso”. A alusão ao mito maior do nacionalismo populista define o horizonte da paródia em sua visada de toda uma tradição política do Brasil moderno. Através da figura de J. B. da Silva, a referência à vida nacional ganha corpo e o cenário da Boca escancara de vez sua dimensão alegórica referida ao país. Na interpretação de Pagano Sobrinho ficam condensadas as marcas da *personificação* de um conceito referido à política dominante e ao tipo de realidade que o jogo do poder administra. Ele é a face visível, o corpo exposto de toda a engrenagem e sua figura gorda de Rei Momo, cume da farsa, Rei da Boca, é o avesso da clandestinidade do Luz Vermelha. Figura do trânsito nas várias esferas, é o submundo em sua versão extrovertida. Em oposição à precariedade do mundo privado de Jorginho, ele pode exibir sua corte e conexões, e sua fortaleza que os locutores descrevem em detalhe, castelo saído do imaginário gótico do gibi. A Casa Azul tem sua fonte própria de energia, alçapões e segredos; afirmação de poder, lá ninguém, nem mesmo o presidente pode entrar – “só meus amigos”.

Comparado a *Terra em transe*, o teatro do populismo muda aqui de palco e

de convenções. Sai da província e seus problemas agrários, vem para a cidade grande, onde clientelismo se afina ao crime organizado e o coronelismo define seu terreno no curral da Boca. Diante do gângster urbano, Vieira torna-se um poço de bons propósitos e idealismo. Pode-se tomá-lo a sério e seu fracasso tem uma dimensão dramática como, de resto, todo o universo da política nos filmes de Glauber, nos quais há efetivas decisões. Em *O bandido,* a disputa política carece de contornos definidos, conflitos demarcados; é um espaço de ação que reproduz o estilo da Boca. J. B. da Silva entra em cena como candidato à presidência, mas a arena política em que lança seu projeto permanece fora da vista, pois não interessam propriamente as eleições e o que está em jogo nelas. Importa tematizar um estilo de fazer política, correlato a uma forma de cultura, em que a extravagância e a incompetência são dados coletivos (lembremos que J. B. não é tampouco uma figura vitoriosa). Não está propriamente em pauta a eficiência de um modo de fazer as coisas, mas o brilho de um modo de ser, identificado a uma série de experiências malogradas que, sem dúvida, compõem um mundo com "personalidade" e coerência própria em seu deslizar bem-humorado rumo ao apocalipse. O Rei da Boca, séquito, fortaleza, discurso público, assuntos políticos, tudo constitui um arremedo institucional para esse mundo peculiar fadado ao insucesso. Forma o *establishment* adequado desse império da corrupção e incongruência.

Com ironia, letreiros e locutores repetem que os habitantes da Boca "não são deste mundo, mas do Terceiro Mundo". J. B. lembra que este não tem habitantes, apenas "sobreviventes". Jorginho se pergunta "quem sou eu?", espalha inseticida no seu próprio corpo, olha para a câmera, corre e mergulha no mar (fronteira do mundo) de roupa e tudo. Enquanto isso, os locutores dizem: "A bomba e a fome separam o Terceiro Mundo do resto da Terra". Nesse "faroeste", a Boca do Lixo se estrutura como lugar alegórico do subdesenvolvimento e as vozes dos locutores – parodiando os meios de comunicação – compõem a narração irônica dessa alegoria. O cenário composto oferece o emblema da precariedade de uma sociedade urbana de "segunda mão", imersa na grossura. Estabelecendo um isomorfismo entre discurso (da mídia) e objeto (a Boca), o filme delineia essas duas totalidades solidárias sob o signo do disparate. Quanto aos locutores do rádio, acentua a irônica desproporção entre sua reivindicação de saber, autoridade, e sua inconsistência, provincianismo; quanto à Boca, destaca sua potência como metáfora para a sociedade brasileira, uma vez absorvidos os

potência como metáfora para a sociedade brasileira, uma vez absorvidos os “dados inconvenientes” da urbanidade na periferia que, a certo momento, foi tão difícil, para o cinema, encarar. Juntas, as imagens e as vozes apresentam, numa chave de humor negro, os traços de uma modernidade vivida na forma mecânica da justaposição, exalando cafonice e outros traços que assinalam uma agitação social não integrada organicamente, em que os atropelos e as “invasões” prevalecem sobre os processos endógenos. Para compor o mosaico dessa experiência de periferia, o filme, por sua vez, explicita muito bem sua condição de colagem que incorpora e desloca representações já dadas, nega códigos dominantes e procura se afastar das “ilusões do passado” (a pureza de um estilo nacional). Ou seja, está ciente de sua inserção num processo dialógico, no qual tem muita força a linguagem do Outro que não quer recusar, mas sim reciclar. Traz, então, a “lógica interna” dos meios de comunicação para a própria textura ao narrar um percurso individual que, sob a etiqueta do Luz Vermelha, recobre múltiplas experiências e identidades. Como caracterizei, ao se pluralizar o foco da narrativa, o herói não fica livre para impor sua versão, de resto também pouco confiável, o que não permite opor uma suposta verdade de Jorginho ao desfile de simulacros. O descentramento é radical e o cineasta aposta na força reveladora de um discurso cujo horizonte é a expressão de um autoestranhamento (quem sou eu?).

Como *Terra em transe* e seu protagonista-poeta, *O bandido da luz vermelha* e seu protagonista-bandido partem, em seu discurso, de uma condição de impotência, mas a ironia e a autodepreciação substituem aqui a eloquência e o drama de Paulo, como se o desdobramento do eu no filme de Sganzerla atingisse o ponto em que pode descartar, com humor, a ansiedade por uma teleologia perdida que constitui o trauma de *Terra em transe.* Dada a diferença de diagnóstico que daí resulta, a noção do subdesenvolvimento como um estágio prolongado por força de uma imposição política – uma reposição conservadora – pode ser substituída pela ideia do atraso como condição, um modo de ser, dentro de um mecanismo infernal que define tal mundo como farsa, imitação degradada, conferindo-lhe o favor da síntese no emblema do lixo (o que está à parte).

Nesse ponto, acentuar a passagem dos emblemas, da fome ao lixo, no movimento que nos leva de Glauber a Rogério, é propor uma formulação econômica da mudança de perspectiva diante do quadro brasileiro. Dentro do

contexto da estética da fome, o sertão de *Deus e o diabo* é assumido como lugar de uma teleologia e a profecia da revolução coloca a experiência nacional no centro da ordem mundial. O traço distintivo do presente, na história, seria a vocação do Terceiro Mundo para cumprir uma tarefa universal, operar transformações essenciais à humanidade em seu caminho rumo à liberdade. *Terra em transe*, como já analisado, é a versão glauberiana da crise desses pressupostos históricos; versão dramática do empurrão para a periferia que reitera, no entanto, o lado revolucionário da violência como resposta do oprimido, plena de sentido. *O bandido* dessacraliza de vez o tempo, se aloja no vácuo gerado pela crise da história. Sua paródia à teleologia tem como parâmetro organizador o próprio senso de periferia, assumido agora não mais como anomalia insuportável. Dado o universo projetado na tela, o destino possível dessa "bomba-relógio" terceiro-mundista é a anomia, hipótese que o filme encena na forma paranoica das vozes ao final. Enquanto "sobrevive", a periferia se constitui como um mundo de resíduos, onde atuam os cacos de um universo mais consistente, porém fora do alcance. Separado do centro – a bomba, a fome – seu paradigma de urbanidade é a Boca do Lixo cuja engrenagem globaliza a experiência nacional em termos de boçalidade. Desse modo, chega-se ao desenho alegórico do Brasil como uma cômica província às margens do mundo civilizado.

1 O próprio bandido ironiza sua condição de narrador não confiável numa das falas a Jane: “Eu sei que sou um errado, Jane. Minha mãe me quis abortar. Descobri isso na semana passada. Por isso eu nasci assim. Você vai me desculpar se isso que eu estou dizendo não seja verdade, mas uma simples mentira”.

2 A ordem das coisas em *O bandido* não deixa de lembrar, em seu humor, a enumeração da enciclopédia chinesa de Jorge Luis Borges, a mesma que gerou o riso solto em Michel Foucault e alimentou o projeto de seu livro *As palavras e as coisas* [1966], tal como ele próprio observa no prefácio à edição da obra em inglês, *The Order of Things – An Archaeology of the Human Sciences*, trad. Alan M. Sheridan Smith. Nova York: Vintage Books, 1970.

3 Ao lado da coleção de imagens e sons que se mostram resíduos de outros discursos, há o material que normalmente seria eliminado na montagem de um filme clássico (penso nas imagens que deixam clara sua condição de *second takes*, planos de cobertura, imagens-clichê de bandidos e vida noturna da cidade).

4 Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande* (1933, prefácio p. 11), in *Obras completas ii.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 133.

5 Não assumo como inquestionável que tenha vindo de Oswald de Andrade a inspiração para o esquema de enunciação verbal de *O bandido*, mas lembro que também *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924, apresenta passagens de mesmo teor, tais como o fragmento de número 88, com a fala do dr. Pilatos: “Eu já passei com um almoço por semana e cheguei à posição que cheguei. Sou um autodidata! E já fui citado pelo padre Berlangete da Universidade Católica de Beirute. Escrevi a biografia do patriarca Basílio VIII que foi torrado numa igreja por causa de Orígenes. Irei à Ravena estudar de perto o século V. As academias orientalistas abrir-me-ão as portas, oh! ah!”. (“88. Jabuticabas”, in id., ibid., p. 54

6 Entre outros, cito *Pacto de sangue* [*Double Indemnity*, 1944], de Billy Wilder, *O destino bate à porta* [*The Postman Always Rings Twice*, 1946], de Tay Garnett, e *A dama de Shangai* [*The Lady from Shanghai*, 1947], de Orson Welles.

7 Há um paralelo entre o aqui exposto e as formulações de Julia Kristeva na sua introdução a *La Poétique de Dostoievski*, de Mikhail Bakhtin (Paris: Seuil, 1970).

8 Nelson Rodrigues, *Teatro completo de Nelson Rodrigues – Tragédias Cariocas i*, 4ª. ed, v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 273.

9 Id., ibid., p. 337.

10 O. Andrade, “Testamento de um legalista de fraque”, in *Serafim Ponte Grande* [1933], 9ª. ed. São Paulo: Globo, 2007, p. 97.

11 Mário de Andrade, *Macunaíma* [1928], ed. crítica, coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris / Brasília: ALLCA XXE Siècle / CNPq, 1988, p. 145.

# OS GRAUS DA INCONSISTÊNCIA (OU A MIRAGEM DA NAÇÃO-SUJEITO)

“Eu sou um homem de esquerda.” O tom da voz é de quem reivindica; a situação é patética, mas Fuentes insiste. Diaz controla a impaciência e ainda sorri, condescendente, antes de arrematar a lição sobre o poder e a luta de classes. A frase que Fuentes sacou, em último recurso, proclama uma identidade que, aos ouvidos do conservador consequente, soa como um disparate.

O senso de humor não é o forte de Paulo Martins, mas a fé religiosa dos jovens militantes ao propalar as qualidades históricas de Vieira lhe traz o sorriso, a inflexão de voz que assinala o olhar superior para interlocutores que, há instantes, o acusavam. A falta de coerência do poeta o fará, no futuro, agir como se assumisse a mesma fé, mas a sua participação no transe não o impede de sinalizar a “geleia geral” que cerca o líder populista. A fé dos jovens é a face mais nobre dos movimentos que cercam Vieira, o que não os exclui dessa inconsistência que é uma obsessão de Paulo em seu relato. Há certa gradação no despropósito da fala e no gesto das personagens de *Terra em transe*, mas ficamos quase sempre dentro de um patamar do sério-dramático em que a urgência da situação – a “verdade enfática dos gestos nas grandes circunstâncias da vida” – sanciona a desmedida.[1] A frase de Fuentes é, nesse sentido, um dos raros momentos em que o disparate no filme de Glauber esboça a tonalidade que será a regra no filme de Sganzerla. Temos, em *Terra em transe*, as imagens cômicas de Vieira com criança no colo e fala demagógica, mas tais canastrices não desconcertam. Seu humor não vem da agressão à sintaxe ou ao protocolo de um papel, inversões da regra que *O bandido* tornará sistemáticas, transformando a inconsistência em ar que se respira antes mesmo de qualquer decisão estar em pauta.

Na crise, Eldorado pode avançar ou retroceder, ter seu destino definido por esquerda ou direita (estas são discerníveis); suas questões têm especificidade e, no momento de indecisão e confronto, as cartas estão na mesa. Há ações efetivas e a inconsistência é problema dos derrotados: o golpe tem toda a lógica. E funciona. Fala-se em crise no contexto da Boca do Lixo, mas não se especifica seus termos ou agentes; há um mundo agitado que se põe à deriva acelerando um mecanismo implacável, expansão regular de alusões apocalípticas em que não parece haver lugar para um momento de indecisão, confronto de forças que pode se inclinar em direções opostas. As cartas efetivas permanecem invisíveis. No entanto, os locutores assinalam na avalanche final: “Ninguém sabe o que vai

entanto, os locutores assinalam na avalanche final: "Ninguém sabe o que vai acontecer: fascismo? comunismo?". Esse é um lance que se dilui numa série de impropérios, mas, a exemplo do uso de registros sonoros de passeata estudantil (nunca nomeada pelos locutores, nunca presente na imagem), faz ecoar alguns dados da polarização de 1968. Tal ressonância é curiosa, pois internaliza o contemporâneo na forma do ruído, da agitação cujas questões centrais permanecem difusas na experiência das personagens, embora estas se saibam, afinal, emolduradas por uma crise (o bandido reitera a profecia, a quadrilha se proclama envolvida no "terrorismo geral"). O rádio é a instância social que descreve os processos, mas sua tônica é o não saber, o alarme e a expressão antiquada. Supõe uma ordem instituída que, considerada a anomia já evidente no social, só confirma a inconsistência geral e se faz comédia.

Em *Terra em transe*, tal como em *O desafio*, prevalece o fator 1964, a dor da derrota, o luto. O drama barroco de Glauber expressa a crise de toda uma teoria quando a indecisão histórica que tematiza já é passado (o pré-1964). Sua tônica de sublinhar os equívocos da esquerda ortodoxa (basicamente os equívocos do PCB – Partido Comunista Brasileiro) é típica ao momento 1966-67, notadamente na ênfase que dá à perspectiva não ativada em 1964: a da luta armada. Esta se liga, no filme, ao programa sacrificial-metafísico de Paulo Martins, não vindo de uma esperança clara de vitória; sua função primeira seria eliminar o caráter informe da nação (que não poderia sustentar, já, um programa consequente). De qualquer modo, muitos na época atentaram menos para o fundamento da luta e mais para a convocação palpável trazida pela arma alçada pelo poeta, apegando-se a tal anelo à medida que o filme de Glauber, em termos dramáticos, destilava esse sentimento de luto diante de uma derrota de longa duração e fazia insuportável o presente (marcado pelas mesmas inconsistências). Esse mesmo presente, Glauber o tematiza em *Câncer*, laboratório dramático cuja marca é a distância entre a sociedade organizada (no centro, os intelectuais) e o terreno imenso e amorfo dos excluídos, cujo mundo parece ter outra lógica (agora mais visível). A luta armada que não houve em 1964 viria depois, na forma do foquismo, do combate de guerrilha que permaneceu gesto confinado de uma vanguarda cujo projeto não encontrou o tempo oportuno nem o sujeito histórico efetivo. Essa luta esteve incubada na agitação de 1968, momento de radicalização das camadas médias e do movimento estudantil, no qual as novas gerações deram o tom às lutas de rua.

*O bandido* não tem matéria que leve à discussão de alternativas políticas; não é essa sua via de alegorização. Mas internaliza, a seu modo, o momento em que, já assimilado o golpe, se vive uma espécie de segundo ato do drama e se repõe o senso de crise, de precipitação iminente de um gesto mais radical; este, novamente, acabou sendo antecipado pelas forças já no poder. Exterior à jornada do marginal, tal crise se afirma com insistência pelas franjas de *O bandido* e, gradativamente, ganha corpo no filme. Fluxo paralelo à biografia do protagonista, aparece nas alusões dele próprio à crise e acaba por marcar a estrutura do filme. A opção "anárquica" cristalizada nessa atenção ao indivíduo "só contra todos" é uma forma, portanto, de se relacionar com o momento. Sua verve antiautoritária, de um lado, satiriza a ordem instituída na figura da desordem (forma de negá-la) e, de outro, se recusa a especificar os termos da sua negação. É postura de *tabula rasa* que, estruturada enquanto expressão de uma crise de identidade, exibe o traço jovial do bom humor confiante e, ao mesmo tempo, o vestígio melancólico do fracasso. Perto do final, o rei (da Boca) está morto, comemora-se como na comédia clássica (fogos de artifício), mas a afirmação de vida é efêmera, pois o herói está condenado e logo são os sinais do suicídio que dominam a cena. Ou seja, a irreverência jovial da representação, correlata à agitação estudantil, convive com o prognóstico amargo que, afunilado no destino da personagem, deixa clara sua referência ao todo da nação. Veremos tal melancolia retornar em todos os filmes da segunda parte. Na pedagogia de *O dragão da maldade* [1969], nas comédias que analisarei mais adiante e no filme de Joaquim Pedro, o final reserva a morte solitária para o herói, dono da festa, centro da comédia. No final de *Brasil ano 2000* [1969], desmoralizado o militar, as coisas se repõem e não há motivo de esperança, nem mesmo na rebeldia da nova geração.

Tanto *Terra em transe* quanto *O bandido* trabalham a fundo o duplo registro da narrativa, colocando a voz over no centro do processo (invenção fundamental de largas consequências), justapondo vida interior e mundo externo. Em Glauber, os dois movimentos – crise exterior e viagem interior – se processam no mesmo registro sério-dramático. Em *O bandido*, o movimento da farsa vem recobrir o *páthos*, dada a mediação desqualificadora do agente narrativo que representa a mídia. Em *Terra em transe*, quaisquer que sejam os desdobramentos da narração, é o mundo de intelectuais, militantes, sindicalistas, estudantes,

artistas que define os termos sérios da recapitulação e são estes mesmos agentes que protagonizam o drama das ilusões perdidas. *O bandido* e as comédias que vou abordar trabalham situações de “menor urgência”; suas personagens não estão no centro decisório da crise. A tendência é excluir os agentes sociais a que se atribuía a vocação revolucionária (estudantes, operários, camponeses, intelectuais). O filme de Sganzerla não os requeria, pois a própria lógica de seu mundo só podia admitir o novo por força de um *deus ex machina*, não por obra das personagens. O filme de Glauber é o único que os incorpora para valer e sua postura foi motivo de escândalo porque, afinal, “tocou na ferida” e não hesitou em desqualificar tais agentes decisivos ou, pelo menos, sua idealização. O líder sindical de *Terra em transe*, desorientado, exibe a condição de pelego, e os jovens militantes representam uma parcela da nova geração que assumiu o engajamento, a responsabilidade do privilégio social do saber, mas não conseguiu se manter livre de uma herança dogmática. Estão lá a julgar os parceiros e a se expor também em julgamento diante da plateia. Em *O bandido*, os jovens militantes não têm lugar, mas sua energia retorna de forma cifrada pelo ruído indicador de uma crise que o filme não especifica. No final, a presença-chave do som de Jimi Hendrix, justaposto ao candomblé, define o reconhecimento de uma parcela da nova geração cujo movimento de globalização da experiência teve como via, não a universidade, mas a cultura eletrônica da mídia, a vertente do rock no momento de sua utopia antiautoritária de final da década (militância política e rock não eram excludentes, mas a parcela da juventude focalizada em *Terra em transe* era ciosa de sua alteridade perante a cultura jovem veiculada pela mídia).

Em Glauber, o jovem cineasta, identificado com a parcela da sociedade que se vê como vanguarda política, tematiza a crise de um projeto que reconhece apoiado, de forma imaginária, no “povo” e sua nova consciência. Em Sganzerla, o impulso juvenil se faz presente enquanto rebeldia antiautoritária (apanágio da comédia). Mas a sua afirmação do momento da festa não se desdobra em figuração da utopia, pelo contrário. Resulta que a negação jovial da inconsistência, agora dado nacional ampliado, acaba por repor a tônica da desilusão glauberiana. Ante o jogo do poder, Sganzerla dispensa, porém, o drama de Glauber; vê aí um traço de idealização do país que eleva a realidade bruta a um esquema sério. Para ele, o real se desenha como um quadro de

disparates mais mundanos que interessa observar sem o filtro de uma doutrina da história. Não por acaso, ele focaliza os que não têm tradição reconhecida, os ignorantes, os excluídos, a população do submundo que, para ele, compõe a feição que melhor representa o todo; diverte-se com a leitura que eles próprios fazem do mundo (aquela catalisada pela mídia) e faz dessa leitura a mediação para o jogo alegórico. Com sua ironia à paranoia conservadora (que nivela modernidade e comunismo), *O bandido* se afina à Tropicália, à bem-humorada declaração de obsolescência da "cultura dos avós", mas com um adendo: inclui na constelação parodiada o que chama de bom--mocismo do cinema novo, sua cerimônia diante da cultura popular, seu tratamento sério da política. O mundo que Sganzerla põe em cena prescinde da intervenção de intelectuais, aludidos apenas em tom de piada, mas isso não impede que, na galeria dos "boçais", a distância entre pretensão e performance se desenhe como dado constitutivo da experiência nacional: esta é "de segunda mão" mesmo quando experiência de um mundo transgressor, marginal. O kitsch é como que uma "segunda natureza" presente na condição periférica; é traço do ser nacional que se observa com humor sem o simbolismo do Mal, próprio a *Terra em transe* e seu confronto de caminhos, valores. Para Glauber, o kitsch é a manifestação visível do sinistro; é o desfile das máscaras demoníacas do poder que se repõe como o Mal na história da América Latina, dado grotesco desconfortável cuja presença ostensiva causa estranhamento, mal-estar, não o riso. Ele traz as figuras do pesadelo da derrota, é produto da política, e não pode ser assimilado com aquele mesmo tom de autogozação próprio a Sganzerla quando aponta sua onipresença como fisionomia da "miséria brasileira". Em *O bandido*, o estilo canhestro das expressões e gestos tem seu próprio elã, sua graça, antes de ser um sinal da incidência do Mal, face visível da repressão ou do que é decadência precoce do oprimido. Há, portanto, uma dissolução do código moral da face visível do mundo que Glauber, ao dramatizar o kitsch, articulou a seu cerimonial da história, encruzilhada onde a nação oscila entre a redenção e a danação. O "não é mais possível" de Paulo Martins, perante o jogo infernal das aparências, é expressão exasperada do desengano que, no entanto, quer ir mais fundo porque supõe poder encontrar algo de consistente. Busca, enfim, uma reposição da verdade e leva a tensão da derrota ao limite. Invertendo esse drama, resta o caminho da dessacralização radical, a perda de cerimônia diante do nacional

como sistema, digamos metafísico, que Glauber manteve. Operação-chave das paródias de 1968 que assumem então a tarefa do esvaziamento, sendo outro o ponto de observação: confia-se no poder dissolvente da modernidade técnica mesmo em figuras associadas à dominação imposta pela ordem internacional.

Roberto Schwarz, no ensaio "Cultura e política – 1964-1969",[2] já tematizou a atenção do tropicalismo para com a "miséria brasileira" tomada como dado ao mesmo tempo social e estético, estigma a atingir pobres e ricos, a atravessar a sociedade e a marcar sua distância dos padrões avançados que procura imitar. Para a paródia que toma o parâmetro internacional em sua positividade, tal distância do tecnicamente avançado não tem nobreza e sua representação solicita o tom rebaixado que, criticamente, desmoraliza as elites (pelo lado estético de sua miséria) e descarta a expressão direta da solidariedade para com o oprimido. Este já não é a figura ideal de antes, aquela comprometida pela deformação populista que o cinema de Glauber já desmontou em termos sério-dramáticos e que deve ser agora, em 1968, atacada com o humor corrosivo. Tal tematização da inconsistência não visa apenas a crítica à ordem, é também a recusa de uma ortodoxia da esquerda, notadamente a cultura política do PTB – Partido Trabalhista Brasileiro e do PCB, vistas como parte de um jogo fechado que era necessário romper para que se pudesse olhar de frente a massa de excluídos. Mesmo antes de 1968, o próprio cinema novo, ao lado de boa parcela da militância estudantil, já assumira a tarefa de ataque à esquerda mais tradicional, dentro da criação de uma nova cultura política. (Em termos de cinema europeu, é Godard quem explicita o diálogo com a cultura jovem em sua constante estocada às posições do PCF – Parti Communiste Français, dado que se aguçou a partir de Maio de 1968.) Há, portanto, um dado de geração a marcar a emergência dessa nova interação entre cultura e política, elemento que não é fácil equacionar dentro do processo de globalização gerado pela mídia eletrônica e pela informação escrita. A luta política enfrenta as vicissitudes de sua própria mercantilização, de que o cinema é parte. Há uma contrafação simbólica da militância operada no seio da mídia, mas a presença de discursos alternativos faz com que tal contrafação tenha sua ambiguidade. A multiplicação das imagens da revolução, de um lado, neutraliza o seu conteúdo e dá asas a um investimento compensatório que se confina ao plano dos símbolos; de outro, constitui um canal por onde circula uma informação que traz à nova geração o senso da

simultaneidade das múltiplas ações de rebeldia – na universidade, na música, no cinema, no teatro – e o senso da cidadania internacional de seus movimentos (a imagem globalizante do movimento jovem não surge apenas dentro das estruturas de partido ou de igrejas). No Brasil dos anos 60, a crítica ao provincianismo paterno pode ter um eixo psicológico / moral que, digamos, é pouco efetivo em termos da transformação estrutural da sociedade; no entanto, tal crítica corresponde, por outro lado, a uma demanda de valores atuais que reafirma a pauta da justiça social e da liberdade. Artigos da época já procuravam trabalhar a ideia de que o movimento estudantil não podia ser reduzido ao conflito de gerações em moldes clássicos, estando em correlação com dados específicos da conjuntura mundial que sinalizavam inquietações da juventude diante de aspectos críticos dos sistemas sociais em conflito. O movimento estudantil trazia a advertência de que nenhuma doutrina podia trabalhar a ideia de "problemas resolvidos", de "sociedade do bem-estar", e marcava uma reação do jovem a cerceamentos cuja origem estava nos imperativos da organização, o que levou a uma crescente colocação de ciência, técnica e razão instrumental (não era esse o termo usado) no banco dos réus. Houve Maio de 1968 em Paris, a Primavera de Praga e os movimentos de volta à natureza, pacifistas, como o dos hippies norte-americanos (cujo pacifismo não estava "fora do lugar", diante da realidade do Vietnã). Não surpreende que tenha sido na esfera da cultura jovem, em sua face mais pública (música, cinema, teatro), que tenhamos encontrado uma reedição dos movimentos anti-institucionais semelhantes à vanguarda do início do século. E também não surpreende que tais movimentos tenham encontrado processos sofisticados de neutralização nos meios de comunicação. Estes potencializaram, no mundo da revolução, os princípios do vedetismo, da plêiade dos olímpicos, dentro de uma alteração dos padrões de controle da sociedade de consumo, que mais recentemente se associaram à ideia de uma cultura do narcisismo (não por acaso, Christofer Lash inclui em seu livro[3] as experiências dos jovens militantes dos anos 60). A rebeldia romântica se articulou com o mercado de imagens; muito do que foi promessa de ruptura, no desdobramento se mostrou reposição de impasses. Mas havia algo mais do que ilusões ou cinismo no que se reiterou como criação de momentos utópicos de curta duração, festivais de liberdade logo dissolvidos pela polícia. Como na vanguarda estética, há no jovem militante uma ansiedade política pelo "gesto

irrecuperável” não absorvido pelo sistema; daí o tema da violência, tão decisivo em todas as esferas. Tal ansiedade gera uma radicalização que não produz a mudança, mas monta, pelo menos, o cenário e atualiza os papéis que o imaginário da revolução oferece.

No cinema brasileiro, conforme o artista, é distinto o processo de alegorização das experiências da época. A derrota de 1964 e o regime militar deram uma inflexão particular à abordagem dos diferentes aspectos da contestação juvenil, desde os mais universitários e militantes até os mais inseridos na cultura da mídia. Há, de fato, uma nova maneira de esses aspectos se articularem a partir da experiência tropicalista; junto com a indústria cultural, em contrapartida, a família entra em cena. A alegoria, ao discutir a crise de identidade, traz também a primeiro plano os conflitos de geração, a representação de dramas domésticos que já estavam tematizados nas canções da Tropicália (ou mesmo na música jovem na esfera do rock). A vontade de um diagnóstico geral da nação e a tematização do fracasso se articulam à representação dos impasses de uma juventude cuja forte presença no imaginário social não mais carrega, no final da década, as mesmas ilusões de poderes efetivos. O cineasta, em particular, precisa da modernização, mas a vê como ameaça dados os termos em que ela se configura. O cinema novo assume um perfil menos afinado à militância universitária e procura equacionar, mais decisivamente, a estabilização profissional de sua atividade cinematográfica. De um lado, inclina-se para o mercado sem abandonar, no entanto, o forte primado da autoria. De outro, corta com toda a consciência o fluxo de radicalização que levaria ao “irrecuperável” pelo sistema. Trabalha outra resposta à demanda de autenticidade e julga que vale a pena o risco da contaminação, desde que isso signifique comunicação com o público, continuidade da produção, vitalidade de um cinema que se quer, antes de tudo, nacional e, se possível, moderno. Pelo outro flanco, em que vale o primado da vanguarda estética, a resposta jovem e radical à opção do cinema novo virá de filmes como os analisados na terceira parte deste livro, terreno das obras empenhadas na performance do gesto irrecuperável (por certa ordem de coisas, de palavras e de imagens). Esse mesmo gesto que, na política ou na estética, adquiriu um papel central na perspectiva de uma geração fortemente marcada pelo sentimento de inautenticidade da cultura instituída. Nesse sentido, são filmes que colocam mais decisivamente em pauta a transgressão, atentos à irrupção da violência, ao momento em que a “passagem à

transgressão, atentos à irrupção da violência, ao momento em que a "passagem à ação", com ou sem armações ideológicas, é o recurso maior para desfazer o jogo das aparências.

Diagnosticando a inconsistência geral dos processos, na política ou no próprio cinema dominante, o gesto fílmico irrecuperável vai se articular à observação de figuras transgressoras. Elas vivem experiências-limite, mas num contexto em que a própria dissolução da história como teleologia não permite mais o retorno imaginário de um sujeito histórico aqui inexistente: o povo-nação consciente e preparado para a revolução.

1 Sentença de Baudelaire citada por Roland Barthes, "Escrituras políticas", in *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 128.

2 Roberto Schwarz, "Cultura e política – 1964-1969", originalmente publicado em *Les Temps modernes*, 1970, e recolhido em *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

3 Christopher Lasch, *A cultura do narcisismo – A vida americana numa era de esperanças em declínio* [1979], trad. Ernani Paveli Moura. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

# O CINEMA NOVO DIANTE DA MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA

# BRASIL ANO 2000 O MAL CONGÊNITO DA PROVÍNCIA

## 1. O ESPAÇO ALEGÓRICO: A GEOGRAFIA DO ESQUECIMENTO

No filme de Sganzerla, a bomba é o artefato que separa o Terceiro Mundo da civilização e o termo final do relato se desenha como um caos inespecífico, na sua origem e resultados. Em *Brasil ano 2000* [1969], começamos com a hecatombe, um quase fim do mundo causado pela bomba, momento em que o subdesenvolvido transforma o estigma em vantagem maior: os civilizados se matam e o periférico sobrevive. Terminada a Terceira Guerra Mundial, cabe ao Brasil ser palco de uma experiência *sui generis*, a qual termina por se configurar, não como redenção, mas como reiteração do fracasso, mesmo na ausência dos entraves externos que tanto ocuparam o pensamento nacionalista. O problema do Terceiro Mundo, portanto, vem de dentro e dispensa as conspirações da Explint.

A alegoria nacional agora se compõe a partir da jornada de uma família nuclear – a mãe e os dois filhos jovens (Fernando e Ana) – que inicia uma peregrinação após enterrar a figura do pai à beira da estrada. Começam, portanto, desgarrados, em meio ao caos do *day after* que se segue à guerra nuclear. No caminho, deparam com a cidade de Me Esqueci, lugar de uma promessa messiânica, centro da esperança que não vem de um beato ou da religião tradicional, mas da técnica inscrita num foguete que o poder militar do país assume como emblema da redenção nacional. Cumprida toda uma jornada em Me Esqueci, o lance final completa o ciclo e nos devolve à estrada, onde Ana, liberta da família, segue só rumo ao futuro. Sua disponibilidade, própria a

quem deixou os entraves para trás, lembra a de Manuel no final de *Deus e o diabo*; seu caminhar vetorizado pela estrada (metáfora do tempo) não tem, no entanto, o impulso da corrida do camponês. O andar da moça é firme, mas a configuração de imagem e som que a cerca mostra muito bem que o contexto é outro e não há lugar para aquela alegoria da plena esperança. Em *Brasil ano 2000*, altera-se a relação entre passado, presente e futuro, e a antiga mediação dialética é substituída pela separação radical: nos termos em que a experiência se dá, não há promessa de que o futuro venha redimir o passado.

No seu diagnóstico geral, o filme de Walter Lima Jr. fala de um país que, ao recalcar sua história, embaralha sua modernização. Começo pela consideração do espaço de Me Esqueci – metáfora do tempo histórico – visando discutir a natureza específica desse recalque, que atrelando as personagens a um círculo de representações, faz de toda aspiração ao futuro um grande equívoco e da própria liberação de Ana um simulacro de libertação. Novamente, com o recurso à comédia se desqualifica todo um contexto social e seus mitos de progresso. Apesar de sua estratégia de representação bastante distinta – mais convencional na narrativa, sem o espírito de colagem –, *Brasil ano 2000* tem em comum com *O bandido da luz vermelha* a ideia de que habitamos uma província periférica, onde se destaca o desfile de incompetências, de mentalidades acanhadas e de euforias sem sustentação, em que se cumpre uma vocação inelutável para o fracasso. Este se dá até mesmo quando a guerra de extermínio dos países avançados concretiza, com ironia, a palavra bíblica – "Os últimos serão os primeiros" – e coloca o país à frente na condução dos destinos do planeta e de seus projetos de conquista do espaço sideral. A ficção científica arquitetada pelo filme define um espaço-tempo diegético localizado no futuro. Porém, como toda sátira, tem como objetivo o comentário ao presente e constrói espaços imaginários que guardam uma relação especular com o mundo que lhe é contemporâneo; há, na alegoria, um movimento de totalização que, através da distorção própria à caricatura, tem intenção pedagógica. Nesse sentido, apesar da catástrofe atômica e da crise futura simulada, seria ingênuo falar em ruínas ou fragmentos, vestígios de projetos abortados ou memória dos vencidos – as pedras de toque da alegoria benjaminiana. A relação aqui é entre totalidades semelhantes – a exposta na ficção (o país no ano 2000) e a significada por ela (o país em 1969-70). A alegoria pressupõe uma permanência de estrutura (os dois

contextos seriam iguais no jogo do poder, mentalidades e relações sociais) e uma diferença de superfície gerada pela criação desse microcosmo (Me Esqueci), onde se encena o futuro mas se quer iluminar dados essenciais da condição presente. Esse pequeno universo tem configuração especial como "lugar geográfico e social". Se é próprio à alegoria espacializar seus conceitos, Me Esqueci, como foco da representação, explicita os termos do diagnóstico no seu próprio nome: lugar periférico, ele não tem memória e não se tem memória dele. Pequena cidade, quase abandonada, tem sua condição de irrelevância acentuada pela própria forma como lá chega a família que está no centro da fábula. Na apresentação do filme, o desfile dos créditos se acompanha das cenas que definem a situação de partida das personagens. A família, ao lado da cova rasa à beira da rodovia, compõe um quadro curioso: o grupo de classe média se comporta como o camponês flagelado pela seca. A pequena trouxa às costas é substituída aqui pela cristaleira repleta das relíquias de um tempo estável anterior à *débaclê.* A câmera circula em torno desse repositório do patrimônio familiar e torna enfática sua condição de emblema: está ali toda a tradição que o grupo insiste em carregar, mesmo que reduzido a um fardo incômodo, inútil. Afinal, tudo é carência e desabrigo fora da cristaleira. Um letreiro já anunciou a guerra atômica que deixou seus reflexos na periferia, condensados aqui nessa migração. Há que se decidir o rumo da caminhada (o norte, tal como impõe a mãe), empurrar a cristaleira pelo asfalto deserto até que uma carona no caminho suavize a jornada. A estrada os conduz ao lugarejo desconhecido, aonde chegam pela noite, e a própria interrogação pelo nome leva à expressão do motorista, "me esqueci", pela qual o filme batiza seu próprio cenário. Qualificação ostensiva.

Periférica, a cidade recebe vida nova ao ser escolhida como sede do projeto nacional de conquista do espaço, tal como o país que, periférico, recebeu impulso novo diante do vazio deixado pela catástrofe. Dupla operação de "passar ao centro" que dará ensejo ao lance satírico decisivo, pois a legitimidade das pretensões do país espelhado em Me Esqueci será julgada por sua performance no usufruto do privilégio obtido por acidente. Há um poder nacional que assume com toda euforia esse momento especial e quer sublimar o que é chance em vocação, transformar o acidente em destino, projetando sobre o lançamento do foguete (a "inauguração") toda a carga simbólica de uma nova era. O ponto

escolhido para a plataforma do foguete é um sítio especial, marco de origem do país só revelado pelo Poder Nacional agora, por ocasião do evento inaugural. Dada a sua natureza especial (origem e fim), tal lugar só se revela na sequência do clímax, no ponto de convergência das expectativas. Entre a chegada a Me Esqueci e tal grande momento, o corpo da narrativa de *Brasil ano 2000* está voltado para a definição da cidade e de seu quadro social, contexto no qual se encaixa e evolui o drama doméstico da família.

Emoldurada por uma paisagem tropical, Me Esqueci se define como um espaço estruturado em dois registros: o de seus exteriores, onde a sucessão dos planos nos revela uma pequena cidade, não exatamente como outras, pois é dotada de certa unidade na arquitetura das casas, como sobrevivência em bloco de uma época anterior; e o de seus interiores, onde a cenografia realiza uma justaposição de emblemas cuja função é representar de forma condensada um certo conceito do que seja a cultura atual da cidade (incluída a referência àquilo que essa cultura segrega, "esquece"). Em especial, dois ambientes se complementam na figuração alegórica da questão da identidade em Me Esqueci. Um deles, subterrâneo, recolhe o universo de cultura recalcado, o passado relegado ao esquecimento. Outro, no nível da rua, abriga o universo de cultura assumido; o que pode vir à tona e se dar como espetáculo onde a cidade se reconhece.

A desmemória celebrada no nome da cidade se reitera na projeção topográfica dos espaços: é descendo ao fundo de uma gruta abandonada que se encontra o

museu de história natural e o elevador, que desce mais fundo à biblioteca praticamente inacessível, onde estão os volumes que registram a história de Me Esqueci. Somos levados a esse espaço enterrado, sem vida, empoeirado, em certo momento estratégico no qual se prepara a cena que coroa toda uma discussão da identidade em *Brasil ano 2000.* Lá embaixo, encontra-se o arquivista banido, ou autoconfinado. Figura excêntrica que não volta nunca à superfície, ele censura os que convivem à luz do dia, embora esteja obscurecida sua noção do tempo, dado que confirma a separação entre o passado e o presente que ele abomina.

Oposto a esse espaço subterrâneo, em lugar estratégico na arquitetura visível da cidade, encontramos o universo da cultura oficial com seus rituais cotidianos, condensado numa estrutura *sui generis*, feita da justaposição de elementos heterogêneos – fragmentos de cenografia de interiores, coleções de objetos, sinais e cenas urbanas típicas –, todos a figurar o que, na experiência natural, se dispersa na multiplicidade de tempos e lugares. Tal estrutura ostensivamente alegórica, embora contenha em si elementos alusivos ao mundo urbano típico condensado em seu todo, tem localização definida. É edifício bem demarcado no qual se entra e se sai em outro endereço que pode valer como "centro" de Me Esqueci. Esse valor de centro se afirma pela nítida função de ponto de encontro, local de reunião, que confere ao espaço fechado um papel equivalente ao de lugares públicos como estações, praças, estádios, na dinâmica de uma cidade. Mostra a aparência exterior de uma igreja, mas funciona como uma espécie de pavilhão de exposições, grande feira de utilidades ou atrações, não faltando a pequena feira livre no exterior, defronte da fachada. Tem, ao mesmo tempo, os traços de templo religioso, com repique de sinos, púlpito, altar, coro de fiéis, e os de centro de comércio, definindo uma estrutura capaz de absorver, sem hierarquias, as mais diversas funções e atividades. O espaço interior exibe estrutura de praça, com hospital, cadeia, fórum, igreja, banda de música, sinais de trânsito, meninos a brincar, comício político, gente lendo jornal, lutando boxe. É uma espécie de museu de tudo, ao vivo, com seus ambientes, objetos e ações estereotipadas a compor uma coleção heterogênea que condensa, no presente ano 2000 de Me Esqueci, resíduos de diferentes épocas: na feira defronte há um clima de catequese jesuítica embalado pelo som de fitas cassetes com aulas de inglês; no interior, os ambientes tradicionais de província

convivem com sinais de um mundo urbano imerso na rede do automóvel e das comunicações. Igreja, mercado, praça pública, a alegoria justapõe na mesma estrutura a multiplicidade dos ritos institucionais da sociedade (religião, justiça, esportes, política, espetáculos) e vale, então, como referência a uma totalidade. Representa um mundo assumido como reunião heterogênea, mundo que encontra na característica de coleção os termos da sua unidade.

Nesse espaço fechado, Me Esqueci exibe a identidade de província atrasada com escassos sinais de modernização. Dentro de limites bem definidos, a coleção de emblemas forma o conceito "cidade do interior". A essa coleção vem se acrescer, abruptamente, o dado avançado da pesquisa espacial (cujos sinais se encontram nos arredores da cidade). Antes de qualquer ação efetiva na área do lançamento do foguete, o mundo acanhado de Me Esqueci exibe o seu descompasso com a "era espacial": desde que lá chegamos, a periferia só revela sinais que desautorizam qualquer ideia de "passagem ao centro" como desenvolvimento natural de suas potencialidades.

Em complemento à oposição vertical que separa o cotidiano da cidade, seu passado recalcado (a memória subterrânea) e o presente, a espacialização do tempo se dá também na extensão horizontal: o núcleo de povoação mais denso de Me Esqueci observa, num de seus flancos, um emblema do passado (a reserva indígena, sobrevivência de outros tempos) e, no outro, um emblema do futuro (a plataforma do foguete). Com essa disposição, o espaço de Me Esqueci faz confluir distintos tempos e identidades numa versão polarizada – cultura ameríndia, província do século XX, nave espacial – que tem fins pedagógicos. Palco de uma trama linear, simples e direta, esse espaço se revela de maneira gradual ao espectador e sempre bem encaixado no contexto das ações, de modo a evitar que seus artefatos, como a igreja-mercado-praça pública, percam a legibilidade enquanto cenário. Por exemplo, a câmera, ao entrar pela primeira vez na igreja, define de imediato a estrutura global do espaço, a disposição recíproca das partes, privilegiando o impacto de toda a conformação enquanto unidade, pois o efeito do todo, como alegoria referida à sociedade, prevalece sobre qualquer desconcerto maior que a apresentação de fragmentos não contextualizados poderia trazer. O olhar construído pelo filme não se encaminha para a exploração do desconforto deixado por relações ambíguas criadas por uma montagem que buscaria os campos fechados, a visão parcial, dosando

sonegações e respostas de modo a transformar Me Esqueci num enigma ou mosaico de relações incertas, sugestivas. Nesse sentido, o espírito de colagem presente no espaço profílmico (que afirma o princípio da alegoria em totalidades circunscritas) não se projeta nas operações do próprio código cinematográfico, tanto na definição do espaço quanto na organização do tempo, afinados ao desenvolvimento narrativo-dramático do tipo clássico, no qual conflitos e ações se dispõem segundo um princípio de continuidade que dilui a provocação advinda das justaposições presentes no cenário. Antes de fragmentária, a representação do universo de Me Esqueci é contínua; a narração não internaliza a *assemblage* do cenário.

Na articulação entre os lugares e as ações, o espaço alegórico serve de suporte semântico que qualifica o movimento das personagens, enquanto estas reiteram observações que complementam o sentido já impresso na cenografia. É a evolução da história que comanda a apresentação do cenário e, em termos do trajeto da família (e do nosso), há um movimento que começa na visita ao passado e define uma aproximação gradual ao futuro. O espaço do Serviço de Educação do Índio – a reserva indígena, no ano 2000 deserta – revela-se logo no primeiro momento da família em Me Esqueci: um indigenista desocupado pela falta de índios observa os três recém-chegados e resolve “caçá-los” antes de terem tempo para qualquer outro contato. Ele explica a situação, dele e de Me Esqueci, e os emprega na condição de falsos índios para assim justificar sua tarefa e a burocracia que o sustenta, pois a nova movimentação em Me Esqueci pode tornar visível a inutilidade do seu ofício. Tal simulação, aceita pelos migrantes carentes (não sem protestos do jovem), instala o ciclo fundamental da sua experiência na cidade até o desenlace após o “lançamento” do foguete. Operada a metamorfose, a família, pintada e com alguns adornos indígenas, é levada ao centro, ocasião para o contato inicial com o espaço da igreja-mercado-feira de atrações: pretendendo afiançar a simulação, o antropólogo conduz os novos “índios” à visibilidade no espaço público por excelência da cidade, sua caixa de ressonância. Passo a passo, seguimos a evolução dos preparativos para a “inauguração”. A movimentação ampla na cidade introduz novos endereços que se encaixam no panorama já conhecido. Entre eles, o cais onde atraca o barco do general, representante do poder maior, que chega para comandar as operações, e o convento onde o líder fardado da aventura científico-tecnológica tem seus pequenos conchavos com a Igreja, com a cumplicidade do repórter que veio

pequenos conchavos com a igreja, com a cumplicidade do repórter que veio cobrir os acontecimentos em Me Esqueci. O regime é militar, a igreja está no centro da cidade. Na família, porém, é tempo de crise da autoridade.

## 2. A SÁTIRA CONTRA A AUTORIDADE

A ficção científica e o musical são os gêneros da cultura de massa nos quais o filme de Walter Lima Jr. se inscreve de modo programático, disposto a explorar as distâncias que o separam da “boa realização”. O canto e a dança se associam aos jovens, trazendo contrapontos paródicos cujo comentário reitera o tema da identidade, a oposição entre os tempos antigo e moderno. Na cena doméstica, a música comenta o estranhamento das gerações, embaralhando os temas do “primitivo” (na civilização) e do “deseducado” (na família), tomando o disfarce de índio como ponte para uma ironia à civilização que associa a permissividade (barbárie) da sociedade de consumo com a ausência da antiga autoridade paterna. Na cena pública, temos a ode ao foguete (perto da cena do lançamento) que reitera a fusão dos temas: a crise da família, a viagem para outra dimensão (“Agora não tenho quem me manda”, “Quero ir para uma estrela bem longe daqui”) e o apocalipse moderno que desaba sobre a província e cria a justaposição (“Minha terra tem foguete onde canta o sabiá” é a paródia à “Canção do exílio”). A ficção científica ajuda a driblar a censura e cria o contexto unificado para a simulação de uma sociedade que alude ao Brasil militarizado de 1969-70 e seus projetos de modernização.

A presença dos gêneros do cinema industrial se faz de maneira a ressaltar a ironia da própria linguagem, ficando patente a consciência que o filme tem de sua distância perante a tecnologia requerida pela ficção científica, por exemplo. Isso é sinalizado com humor múltiplas vezes (na apresentação, ao mencionar a marca Tropicolor, na cenografia da plataforma do foguete). Nem como ficção científica, nem como musical, *Brasil ano 2000* se põe como espetáculo baseado na intensidade de efeitos. Sua marca é a escassez, a disposição artesanal de cenário e *mise-en-scène*, de modo a incorporar determinados aspectos do filme de gênero e, no mesmo movimento, indiciar sua origem nacional como produto economicamente subdesenvolvido. As canções de Gilberto Gil trazem o arranjo-colagem ao estilo de Rogério Duprat e exibem a letra-comentário que imprime

uma tonalidade que realça a posição do jovem como enunciador da paródia. Na questão da identidade ou do confronto arcaico-moderno, as canções cumprem o programa, mas os “deslizes” coreográficos comprometem a criação de ironia (a coerência não solicitaria tal desajeito excessivo). Em outras palavras, há problemas no jogo intertextual de *Brasil ano 2000*, o que sabota sua consciência do subdesenvolvimento, tornando amarga a sua ironia. Em verdade, riso jovial e ressentimento convivem ao longo do filme, marcando uma cisão interna, uma diferença de tom nos diversos focos da sátira, destacando-se a coloração especial assumida pelo comportamento mediador do repórter.

De modo geral, a sátira de *Brasil ano 2000* obedece a uma lei democrática própria ao gênero: a exposição ao ridículo está na proporção da autoridade. O quadro institucional (família, clero, poder militar) se desenha de forma ajustada à desmoralização programada, e seus representantes máximos se traem sozinhos pela estreiteza de perspectivas e equívoco de suas pretensões.

Logo na primeira cena do filme, a mãe aciona seus clichês ao pedir respeito à memória do pai e dá início à primeira de uma série de discussões que marcam o caráter unidimensional e monótono de seu discurso: frases feitas extraídas de um receituário popular de tradição e conformismo. Como as outras autoridades, ela é apenas suporte de convenções, sem substância própria. Seu perfil é caricato, pois sua função na trama é ser alvo da ironia, permanecer sempre a mesma. Ela é polo da tradição no drama doméstico que, na comédia, assume a tonalidade do ridículo, destilando derrota em queixa ineficaz e confirmando a feição obsoleta dos valores que o filme quer desautorizar. Ao final, ao substituir o “antropólogo”, mescla de explorador inglês do século XIX, burocrata e charlatão que, lá no início, montou a farsa dos novos índios da reserva, seu destino é dar continuidade à síndrome do funcionário público, ao ritual vazio da burocracia do Serviço de Educação do Índio sem clientes, cumprindo a aspiração do “emprego seguro”.

Legitimadora passiva da farsa do “antropólogo”, a liderança religiosa só intervém perto do final da trama, quando entra no conchavo para manter a artimanha e ajudar a definir o destino de Ana, requisitada pelo padre para sofrer “catequese” e ficar na igreja como membro do coro. Participam do acordo o repórter, o antropólogo e o general; dentro do grupo de corruptos, o padre não perde em mediocridade e oportunismo, confirmando a presença do clero na

salada dos costumes provincianos de Me Esqueci. Ao lado dos políticos locais, apenas identificados pela mímica cansada do comício de praça, as batinas compõem a *entourage* que recepciona o general que chega a Me Esqueci – pelo meio do filme.

No topo da hierarquia, o poder militar se reserva a mais pomposa demonstração de falta de substância. O general é falastrão e peca na aparência, com sua farda de general da banda; é cômico no discurso simplório, retalho de slogans progressistas, clichês patrióticos e sentimentalismo; por fim, é trapalhão na performance, coroando o mau jeito no grande fiasco de seu gesto de comando no lançamento do foguete. Desobediente, o artefato da ciência moderna é a instância isolada que subverte a ordem militar. O poder maior em *Brasil ano 2000* não passa pelo teste da competência tecnológica, sendo driblado pelo próprio foguete que acaba por proclamar sua autonomia.

De modo geral, é pelo estilo antiquado, provinciano e pelo desajeito na lida com o moderno que o quadro institucional de Me Esqueci se desmoraliza e o poder maior revela seu lado canhestro. Destacam-se os retratos; pouca coisa se move no terreno da interação entre as personagens. A dinâmica geradora de conflito permanece circunscrita à inquietação dos dois jovens que, inconformados, buscam uma definição diante dos novos estímulos e opções que o contexto oferece. Ansiosos pelo enfrentamento direto do mundo sem a tutela familiar, Ana e Fernando, personagens em transição, concentram a pitada de drama sério em meio à paródia e à caricatura de *Brasil ano 2000*. Transformados em “primitivos”, vivem uma pasmaceira em Me Esqueci que gera o tédio, bem nítido nos tempos mortos da narrativa; o clima da “inauguração”, porém, acaba por oferecer os canais para a expressão de desejos e temores, para a experiência que se desdobra, ao final, na revolta de Ana e na integração de Fernando, na explosão que faz a irmã destruir a simbólica cristaleira, recusar o destino de beata e pôr o pé na estrada, enquanto o irmão veste o uniforme de astronauta e adere à aventura espacial do poder militar. Tal diferença de opção e força de vontade é desenlace já prefigurado ao longo da trama; assumem, por exemplo, posições distintas diante do principal agente catalisador das rupturas: o jornalista. Este, no início do filme, apareceu na estrada em sua moto e divisa a família à beira da estrada, ainda na fase dos créditos. Em Me Esqueci, ele é a figura que observa os falsos indígenas, força o diálogo com Ana e espera a

ocasião mais propícia para revelar a farsa. Seu assédio e promessas despertam o desejo de Ana – “Te levo embora daqui” –, e também provocam o ciúme do irmão, cuja postura reativa e fragilidade o encaminham para a definitiva internalização da norma.

Herdeiro das personagens provocadoras, discursivas, do cinema de Glauber Rocha (Firmino, Paulo Martins), o jornalista ocupa uma posição-chave na economia do relato. Participa e ao mesmo tempo comenta o desenvolvimento da trama; está dentro e fora da comédia de Me Esqueci: é um núcleo ostensivo de reflexividade. Intervém no drama doméstico e na vida política, circula em todas as esferas, mas preserva a distância de observador cínico, de fotógrafo *voyeur*, de humorista que fornece a legenda para a imagem grotesca. Em vários momentos, seu comentário esvazia o conteúdo da cena e mostra o aspecto de clichê da situação, numa sabotagem típica. Quando tudo se arranja no acordo entre ele próprio, o general, o padre e o “antropólogo”, ele ironiza a felicidade geral (“Todos felizes, *the end*”). Ana, depois de destruir a cristaleira (tradição familiar, valores pequeno-burgueses) ao som de “Coração materno”, corre aflita e decidida ao seu encontro, perseguida pelo irmão. Leva uma enorme faca, misto de objeto pop e alusão antropofágica extraída do museu do índio, e ele a recebe com a ducha fria do comentário arrogante sobre o “objeto ridículo” e o tom melodramático da situação. Faz piada sobre o iminente “duelo de honra” com o irmão, que acaba ocorrendo na forma paródica de uma luta de samurais incompetentes, tendo “talheres ridículos” como arma.

Afora o comentário verbal, o repórter atua quase como um narrador em várias cenas, nas quais se destaca a posição de seu olhar – muitas vezes com a câmera fotográfica – conduzindo o nosso (ver a estrada na apresentação do filme, a primeira entrada na igreja-mercado-praça). Mediação especial, ele é a figura que “sabe mais” e “fala de cima”, pontifica. Sua retórica é “autorizada” pela disposição dos eventos (tem pertinência no seu “saber” e na exposição de ideias-força do filme). Mas ela não seduz; afasta o espectador. Em oposição à simplicidade das outras personagens da comédia (que seguem o programa da sátira), há uma tensão concentrada no repórter, o intelectual de *Brasil ano 2000.* De um lado, isso o descarta como polo de adesão; de outro, o diferencia dentro do espectro de figuras de poder estigmatizadas ao longo do filme. Ao contrário da mãe, dos políticos, do padre e do general “operário do progresso”, o

jornalista, embora poço de autoritarismo, não é programado para ser ridículo ou desfilar como caricatura a encarnar o descompasso entre a pretensão e a performance. Mais próximo da narração do filme, sua posição excêntrica o preserva como agente de denúncia, espécie de mestre de cerimônias a escarnecer do descompasso geral, do show de incompetência em Me Esqueci. Há, porém, limites nessa cumplicidade, pois sua performance traz um peso de mau humor que entra em conflito com a tonalidade leve buscada em tudo o mais. É como se, nessa figura especial, fosse necessário desaguar toda uma carga de tensões expulsas do processo geral da narrativa, para que se destacasse a empostação jocosa, relaxada, antiautoritária da sátira. A agressão e a impaciência, dados característicos de outras produções da época, não contaminam o bom humor da observação dos disparates da autoridade, mas encontram expressão oblíqua na postura azeda, pouco eficaz, desse mediador cujo discurso causa problemas para a paródia em *Brasil ano 2000*, já que a própria estrutura o coloca em várias sequências como fonte autorizada do valor.

Isso porque a fluência da comédia, as tensões produzidas pelo repórter, embora introduzam um *páthos* além da caricatura, estão comprometidas pelo tom de sua enunciação e instabilidade.[1] Se é ele um simulacro de intelectual e sua postura o desqualifica, como então esperar que sua presença, enquanto comentarista (não como uma personagem a mais da comédia), aprofunde a crítica aos simulacros do país atrasado e tropical? Minha hipótese é a de que, ao contrário do que temos, por exemplo, em *Terra em transe*, o problema está na dificuldade em se trabalhar o estilo indireto livre, opção que poderia resolver a dialética de identidade e diferença entre os pontos de vista manifestos pelas "fontes autorizadas" dentro do filme. A modulação do foco narrativo chega a anunciar um embaralhamento mais sugestivo entre narrador e repórter na abertura do filme (é o olhar dele que introduz as imagens), mas essa opção se torna inviável na medida em que se afirma a distância entre os dois tons – o do repórter e o da narração em seu conjunto. Um caminha, de forma incisiva, na direção mais agressiva, e o outro na direção de uma comédia de costumes bonachona. Na separação dos humores e divisão de trabalho entre o "olhar democrático" e o "olhar de cima, autoritário", a enunciação dentro do filme se esquematiza e a reflexividade (assim como a paródia dentro dela) abriga ressentimentos. Os problemas de articulação entre os dois níveis (enunciação /

enunciado) tornam difícil a criação de um espaço provocativo de ambiguidade, em que a mescla dos vários registros permite a apropriação de um repertório precário dentro de uma perspectiva nova, como vimos no caso de *O bandido da luz vermelha*.

Se minha hipótese é válida, *Brasil ano 2000* estaria nessa fissura, mal resolvendo uma das tensões centrais da paródia política promovida pela Tropicália, na qual a tematização corrosiva de todo um contexto kitsch, ora simplesmente acanhado, ora francamente conservador, tem seus momentos mais densos e instigantes quando consegue formular a crítica justamente através da "boa" modulação da tonalidade do discurso em sua ativação de um repertório cujo sentido quer deslocar, inverter, esvaziar (as canções de Caetano Veloso oferecem exemplos da boa modulação enunciação / enunciado a que me refiro). A sequência final ajuda a esclarecer esse problema.

Ana se livra de todos os sinais da adesão ao mundo oficial de Me Esqueci. As fotos deixadas pelo repórter como um presente – dado como se ela fosse "primitiva" na reação à imagem – funcionam como polo de recomposição da identidade (na sequência final, na igreja, ela só decide ir embora depois de olhar, novamente, as fotos). Ana interrompe a cerimônia e a música de Villa-Lobos que a pontua; tira a bata-uniforme da catequese e, vestida de branco, descalça, sai da igreja. Todo esse seu movimento é montado em paralelo com a iniciação do irmão como astronauta, levada até o fim e figurada no fechamento do zíper até o pescoço (ela se libera, ele se prende). Terminado o paralelismo, Ana está no exterior e se dirige à estrada. Tira a peruca (de índio?), ajeita o cabelo com ar de moça moderna e ganha todo o encanto quando a canção "Não identificado", de Caetano Veloso, entra com força para estabelecer o clima de sua caminhada. Já na estrada, ela é vista de cima em plano geral (a câmera num helicóptero): a figura de costas avança na extensão sem fim, ao longe o horizonte com montanhas e tudo plano a sua volta. A câmera busca uma posição simétrica (do alto, Ana passa a ser vista de frente) e, em seguida, retorna à posição inicial. Ela fica de novo de costas e o espectador está assimilando a libertação e a disponibilidade que se anuncia nessa imagem. Nesse instante surge, superposto, o letreiro "E foi feliz para sempre", num torneio final da ironia a desautorizar esse fim, a expor sua inverdade como simples clichê, atualização do desfecho arquetípico do conto de fadas.

Diante do desfile de inconsequências que oferece Me Esqueci, o crescimento e a revolta de Ana ameaçam definir um polo de redenção, uma figura positiva de identificação a encarnar o protesto, a buscar outras saídas. Mas a explicitação paródica sonega maior transcendência ao gesto; reinscreve a personagem no espaço das figuras que, a rigor, estão impedidas de uma proposta consequente dentro da *débâcle*. O homem que protesta, dentro do filme, é o tipo maníaco confinado na biblioteca subterrânea, exilado do mundo efetivo das lutas presentes, como que sugerindo que o único saber possível à luz do dia em Me Esqueci é o saber que transige, faz acordos espúrios, como o do repórter em sua postura cínica. Nada produz o novo na superfície (voltarei a isso). A rebeldia jovem é reduzida aqui à paródia do final feliz como solução do drama doméstico, esse mesmo drama que, ao longo do filme, recebeu um tratamento naturalista e, no final, é alvo da ironia, como que para evitar uma resolução em tom edificante, sentimental.[2]

Que sentido então encontrar na música de Caetano que irrompe para estabelecer o clima da caminhada final de Anecy Rocha, a personagem Ana?

A configuração é conhecida. Estrada, caminhada final, comentário sonoro. Lembra não só *Deus e o diabo*, mas também *Vidas secas* [Nelson Pereira dos Santos, 1963]. Esse último traz também a legenda às costas das personagens em migração, extraída do texto do romance. Ela define o destino da família num registro realista no qual o caminho da cidade é consequência lógica da situação, mas não redime. No filme de Glauber, sim, temos a grande redenção que coroa o sentido teleológico da jornada. Em *Brasil ano 2000*, é distinto o sentido da

alegoria. A aventura de Ana, mais prosaica e sem o cerimonial que cerca Manuel (ela não representa toda uma coletividade no mesmo grau), de qualquer modo, define o contato com um salvacionismo nacional equivocado, espaço de alienação que ela recusa, auxiliada por um elemento provocador que desaparece de cena uma vez cumprida a missão. No entanto, a ironia do letreiro reitera, no final, a ausência de promessa, sonega o “mar” à personagem pela maneira paródica de afirmá-lo. Confirma então a inconsistência de um mundo que desde o início se afigurou irrecuperável, sem maior sentido, como fase de uma aventura histórica positiva e promissora.

Desde a paródia tropicalista, em suas diferentes modalidades, instala-se o traço forte de uma antiteleologia e é nessa direção que se inclina o filme de Walter Lima Jr. Não poderia reproduzir a atmosfera final de *Deus e o diabo*, nem de qualquer desfecho banhado de esperança. Aproxima-se mais do “E daí?” que encerra a ironia absoluta de Sganzerla. Ao final de *O bandido da luz vermelha* o canto afro-brasileiro, evocador de *Terra em transe*, funde-se à guitarra elétrica de Jimi Hendrix, numa colagem rock-candomblé que coroa as justaposições alegóricas de todo o filme, qualificando um tipo de convivência aceita como dado de realidade (não há a rejeição de um dos polos, ansiedade de supressão; há o convite a uma síntese). Ao final de *Brasil ano 2000*, o recurso à fusão dos universos culturais heterogêneos a partir da canção de Caetano traz para dentro do filme, como som over, algo ausente na própria cena: a prática efetiva de uma síntese de tradições distintas, o exercício de uma justaposição de acanhamento provinciano e projeção planetária. Na canção, onde nenhum dos termos desautoriza totalmente o outro, o “céu do interior”, o iê-iê-iê romântico e o espaço sideral interagem de modo a sofrer uma transfiguração que os retira da condição de repertório kitsch. A força do poeta é articular a convivência desses termos em uma tonalidade que faz a colagem produzir um dado novo, uma sensibilidade nova a sugerir o quanto certos influxos da amálgama presente possuem, em potencial, um movimento de superação de dicotomias tradicionais que o próprio desempenho da canção torna positivo. Em outras palavras, há justamente em Caetano um controle da relação enunciação-enunciado capaz de deixar claro que o lirismo “singelo” auto-proclamado na verdade efetua uma síntese pela qual a colagem transcende os próprios meios de que se utiliza, entre outros motivos porque não os esvazia. Nesse sentido, estabelece a mediação

possível entre os universos que reúne, numa operação menos amarga do que a observação da comédia de Me Esqueci, onde província e mundo técnico, o atrasado e o avançado, não encontram mediação possível. Nessa diferença, a música de Caetano contribui para uma forte afirmação do momento da personagem, dado o movimento expansivo enquanto massa sonora, expressividade. Ausente da canção, a desqualificação precisava de outro veículo. Encontrou o letreiro, voz reflexiva que, novamente, deixa bem clara a nítida separação entre os lugares da enunciação no filme ("ouvimos" a voz do jornalista no letreiro).

*Brasil ano 2000* polariza os termos da amálgama tropical – primitivo / interplanetário – para alcançar a distorção desejada pela sátira à conjuntura brasileira. Na direção da caricatura, estabelece uma ausência de mediação entre os polos atrasado e avançado, que torna a relação do subdesenvolvido com o mundo técnico algo espúrio e ridículo. Tal postura se afasta da utopia antropofágica, apesar da citação de Oswald logo no início do filme: o *Tupy or not tupy* no para-choque do caminhão que completa os créditos. Embora em princípio endereçado ao ufanismo do regime militar, tal atestado de não seriedade acaba por se estender a tudo. A paródia à modernização desliza para o diagnóstico de incompetência geral, como em *O bandido*. A ideia do Brasil – disparate, que marca uma tendência dentro do contexto tropicalista, afinada ao "Aqui é o fim do mundo" (verso de "Tropicália II", de Gil e Torquato Neto), encontra também aqui sua versão cinematográfica. *Brasil ano 2000* é um resumo de ideias-força do momento e não surpreende que os ensaístas tenham encontrado nesse filme os exemplos que foram típicos do tropicalismo como um todo: a paródia que regula o conflito de gerações, o disparate, a justaposição do arcaico e do moderno.[3] Infelizmente, dentro dessa desqualificação geral, as gozações com a própria condição de filme tropical não evitam lances de um desajeito para além da vontade, assinalando a dimensão acanhada do foco da paródia. Desse modo, o retorno da chanchada aqui efetuado significa algo mais do que a incorporação consciente de elementos típicos do repertório da comédia musical. Dada a forma como se conduz a ficção científica de Me Esqueci, esse retorno tem como horizonte uma reprodução, não só de elementos, mas também das vicissitudes da comédia popular no que se refere à aproximação com o mundo técnico.[4] Atrelado a um discurso sobre raízes, o diagnóstico da

incompetência técnica cria a oposição irreconciliável entre o moderno e o nacional.

## 3. IDENTIDADE NACIONAL E MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA

Na sátira à aventura técnico-científica-militar, *Brasil ano 2000* retoma a crítica à modernização reflexa. No país atrasado, o avanço tecnológico se encontra nas mãos de trapalhões, e a cidade escolhida como sede do programa espacial mostra, por distintos meios, o quanto sua cultura provinciana é incompatível com tal programa. O povo acode ao lançamento como quem faz romaria para visitar um lugar santo; os políticos da cidade continuam a se comportar como se estivessem na inauguração de uma quermesse; a plataforma de lançamento é precária e o foguete se revela uma sucata norte-americana a reiterar a dependência que o poder da nação escamoteia. Em tudo fica sugerida a inconsistência do projeto espacial que o fiasco do lançamento só vem a confirmar. O general aciona a alavanca e nada acontece. Mais tarde o foguete partirá sozinho, sem comando. Me Esqueci permanece na desordem dos números que se dispõem aleatoriamente na superfície da tela, no início do filme. A ordenação teleológica da contagem regressiva, de dez a zero, que introduz as sequências ao longo do filme, é um dado de pontuação que só vale para a própria disposição da narrativa e, diegeticamente, para o foguete, objeto independente da ação dos homens.

Ao sublinhar a inconsistência, a tônica do filme é trabalhar o vínculo assumido como necessário, entre as falácias do presente e a ausência de "memória nacional", a recusa em se assumir a "verdadeira face" que resta e, então, devolver ao público como agressão.

O atraso técnico e econômico do país é o dado pressuposto desde o início. A citação bíblica – quando os últimos serão os primeiros – define uma vantagem obtida sem esforço a partir da condição de inferioridade. À medida que o filme evolui, a condução atrapalhada dos projetos modernos acrescenta que, além da ausência de esforço e do oportunismo, há uma ausência de mérito: o país não está preparado para a nova condição de liderança. Mas finge estar, e o poder central não tem limites em seu ufanismo, tal como vemos nas palavras do

comandante e nas faixas patrióticas caricaturais, bem visíveis no cenário do lançamento: “Mais uma vez a Lua se curva ante o Brasil”, “Brasil *ad infinitum*”, entre outras.

É aí que o filme focaliza o problema. O atraso econômico (possível contingência histórica superável) é mal menor diante da cegueira do poder nacional (e do povo) no recalque de sua verdade. O dado central é esse traço específico que o país “esquece”; a partir de uma condição objetiva precária, vivem-se os mitos compensatórios de grande destino. O alvo da sátira é, portanto, a falácia de quem procura a modernidade com esse traço recalcado, dado que o filme procura explorar a partir da experiência de um grupo familiar.

Em *Brasil ano 2000*, a família de classe média (aquele grupo social mais identificado com o apoio ao golpe de 1964) é convidada a se olhar no espelho novamente, tal como em outros filmes do período, e agora de forma bastante distinta daquela que encontramos em *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor. Aqui não há espaço para a análise sociológica feita a partir de entrevistas e comportamentos diante da câmera: o filme de Walter Lima Jr. monta outro tipo de psicodrama, um faz de conta que se quer revelador a partir de uma situação de laboratório.

Diante do espelho, a família assume a máscara de índio, metamorfose que se ironiza com o comentário sonoro dos tambores e a cadência dos planos a demarcar um ritual espúrio sob o olhar feliz do “antropólogo”. Sem recursos ao chegar em Me Esqueci, o grupo é seduzido pela proposta cabotina do burocrata, revelando-se sempre um desconforto que parece não apenas vir da mentira (pragmática) contida no disfarce, mas também da verdade (simbólica) que aí se insinua. O olhar das outras personagens tem como horizonte a revelação da farsa, ou seja, estamos sempre nos perguntando se estariam enxergando a “família de classe média” para além da aparência. O olhar da câmera (extensivo ao do espectador) sugere uma “essência primitiva” para além do rosto conhecido da família. Permanece sempre em pauta a discussão dessa identidade de “primitivos”. Desde o primeiro gesto, os jovens se interrogam nessa direção e o uso da máscara em público faz parte da terapia que os coloca em movimento. Emoldurado pelas preparações do lançamento do foguete, o psicodrama familiar se alterna com as declarações do general e com a movimentação do repórter que sabe da farsa. Quando vai denunciá-la? A ação catalisadora do repórter, de um

lado, acelera o curso da terapia a partir de sua pressão sobre Ana. Mas é preciso que a denúncia, tal como se dá, ofereça uma síntese conceitual da situação. Ele dará o espetáculo da denúncia, mas não antes de outro exercício ligado à questão da ausência de memória em Me Esqueci. A sequência da visita à gruta e à biblioteca vem antes da cena dentro da igreja-mercado-praça em que o repórter explica a revelação contida no processo do disfarce.

Na tela, pisca o número 4 da contagem regressiva que pontua todo o filme. Após novo conflito na família, Fernando "destila sua fossa" junto a uma árvore na periferia de Me Esqueci e é abordado pelo repórter que chega trazendo no *side-car* de sua moto uma mulata. Levam o moço para um passeio. Num dado momento, somem pela porta de entrada de uma igrejinha antiga; no plano seguinte, estão na gruta, onde o repórter dá início ao tema da memória censurada. Lá está o arquivo de tudo, "nossa herança". Da gruta, passam a um museu de história natural, quando o tema do arquivo geral chega a sua escala máxima e recuamos à pré-história (ossada de dinossauro). O clima é de bebedeira e a mulata vai tentando, sem sucesso, seduzir o jovem, com uma intenção iniciática paralela à do repórter com suas revelações sobre o espaço da memória. Continuando a viagem, saltamos para um corredor cheio de quadros, atravessado pelo rápido travelling que acompanha a correria das personagens até uma escada onde se lê "O homem que protesta". O jovem permanece repetindo "É triste aqui", mas eles descem ainda mais e chegam a um elevador. O repórter diz "Ele está aqui" e, enquanto estão no elevador, vemos através da grade, a aproximação da figura lá embaixo, sentada em meio aos papéis e livros. Chegamos ao "homem que protesta". Ele devolve o olhar e pergunta: "Que dia é hoje?". Respondem "domingo", e ele diz que não é dia de visita. "Viemos para nos certificar de que você está vivo." O homem os rejeita, contrariado com a invasão. Ao repórter, diz: "Não o conheço, vá embora". E depois: "Vão fazer turismo lá fora, tenho de trabalhar". O elevador sobe e desce, a conversa continua através da grade, pois eles nunca efetivamente saem para o espaço do arquivo (somente a câmera o faz, para compor o jogo do campo / contracampo). O diálogo do "homem que protesta" com o repórter é cheio de desconfiança, subentendidos, mas aprendemos que ele não está escondido ("Sabem que estou aqui"), pode subir se quiser, mas "Ainda não é hora" (como pode sabê-lo se está sem referência de tempo e não tem ideia do que acontece lá fora?). Trata-se de

um exílio voluntário. Ele preserva o censurado, o saber, e vê perigo no sair à superfície para intervir na história (dos outros). Um dia o fará. Por ora lá permanece a observar a subida do elevador de onde o repórter fala com ironia: “Voltarei um dia, não tenha medo, pode ficar aí por mais mil anos”. Ou seja, para o guardião absoluto da memória, o tempo se fecha, o presente não tem existência concreta: na pureza da eternidade, nunca é a hora. Não há mediação entre a administração obsessiva da memória e a intervenção na história presente. O arquivista se torna exemplar de uma espécie rara, enjaulado, lembrando a condição de uma reserva indígena (também arquivo de espécies raras), guardião de uma memória em conserva que não é mais memória, como o índio na reserva é apenas um simulacro de índio, para estudo. Não subterrâneo, o gesto do arquivista para quem “nunca é hora” explicita, novamente, a ausência de mediação entre o passado e o presente; sugere uma cumplicidade secreta entre a censura e esse gesto que faz da clandestinidade um princípio e não uma circunstância.

Quando “o homem que protesta” pergunta ao repórter o que tem feito, ele responde: “Arte e engano, engano e arte”. Substitui *engenho* por *engano* e, com isso, marca o contraste entre a intervenção possível, feita de estratagemas, simulações, verdades e mentiras (o que ele faz na superfície), e a administração da autenticidade que não vem nunca à tona. Recalcado o passado, em parte por obra de seus próprios cultores, o repórter, no mundo oficial da superfície, engendra o psicodrama ativador da memória: obriga Me Esqueci a olhar a

máscara (aparência mentirosa) como efetiva revelação do que há de mais fundo. Não é outra a lógica de seu jogo de cena, tal como ele próprio anuncia quando se define: “Sou um profissional disposto a ver a mentira do ângulo mais verdadeiro”. Está aplainado o terreno para o grande elogio à farsa do “antropólogo”: o simulacro revela as suas virtudes.

Mais um passo na demonstração: o número 3 pisca na tela para introduzir uma cena na igreja-mercado-praça pública. Ela se abre com o repórter, de buzina na mão, já pedindo silêncio e atenção ao seu discurso. Junto dele, a família de “índios” está sentada na cama do “hospital” inscrito no espaço. Seguindo o repórter, a câmera passeia, permitindo novo exame do ambiente. Acionando a buzina, o repórter segue a praxe do animador de auditório, do programa de televisão (a disposição do espaço reforça a referência). Ele faz o elogio ao burocrata cujo estratagema mentiroso, sem querer, “nos fez ir à essência”. Seu discurso comanda os movimentos da câmera e, quando ele diz “Ei-la” (a essência), o movimento em panorâmica se interrompe para a atenção se fixar na família imóvel em seu disfarce. Feita a exibição, ele agradece ao “antropólogo” a oportunidade “de nos ver inteiros, instintivamente primitivos” e aponta a “família de classe média do Terceiro Mundo flagrada em estado puro”: vê-se a imagem de mãe e filho sentados, com Ana agora de pé no meio do quadro a encarar em silêncio o animador do show. Sem réplica, dominando a cena, o repórter estende a provocação e se dirige aos habitantes de Me Esqueci lá reunidos no espaço alegórico, todos entretidos em suas atividades cotidianas: “Vocês, filhos da colonização, da proteção paterna, cúmplices dos seus carrascos, não reconhecem a verdadeira imagem […]. Basta um esforço de memória, se é que existe memória, para reconhecer que somos nós mesmos”. Os habitantes de Me Esqueci viram as costas para o desafio, se escondem atrás do jornal, ilustrando a ideia já reiterada de que fugir da verdade é seu traço característico – e verdade, no caso, é a condição de “primitivos” expressa na imagem da família. Voltamos a divisar os três “índios” sentados; num derradeiro golpe de teatro, o repórter declara estar terminada a comédia, podendo mãe e filhos voltar a sua mera condição de “três seres tropicais”. E conclui sentencioso: “Como disse o brasileiro Alberto Cavalcanti, em 1954, tudo neste novo mundo está velho demais”.

O lance final de reflexividade privilegia o Cavalcanti que se despediu do país

naquele ano, após o malogro da tentativa industrial da Vera Cruz. Na figura do repórter, a autoconsciência de *Brasil ano 2000* se associa ao ressentimento e desabafa no diagnóstico da modernização impossível, na reiteração da incompatibilidade congênita entre o país e a competência técnica, tomando o próprio cinema como dado de ilustração e a televisão como o lugar do desmascaramento (por tudo o que ela tem de mentira), em que o animador de auditório, charlatão, provocador, funciona como o grande antropólogo a revelar a face da nação.

Índios, primitivos, seres tropicais, não importa. O ritual de reconhecimento proposto pelo repórter é conduzido nesse tom de *blague*, à Chacrinha. Quando ele proclama o fim da comédia está se referindo tanto à farsa dirigida pelo burocrata quanto ao discurso que ele próprio acaba de produzir. Resulta a noção de que, tanto uma encenação quanto outra, são simulações reveladoras cuja força não depende da veracidade da imagem ou da precisão dos conceitos, mas de uma correspondência pela qual a máscara (de "primitivo") corporifica o sentimento recalcado de inferioridade ante um ideal de civilização. Busca-se um efeito de catarse para o qual o índio funciona, não como conteúdo antropológico específico a exibir traços substantivos como cultura, mas como metáfora da condição inferior. Ausente, desconhecido, emblema da derrota no plano da história, ele só pode assumir aqui a figura-clichê de uma alteridade não reconhecida e estigmatizada pelo vencedor, mas forte e pertinente como fantasma de origem. O repórter pede um esforço de memória, um reconhecimento do compromisso com a suposta identidade perdida, com aquela cultura que, estando na origem de Me Esqueci, se toma como essência permanente que separa o país da mentalidade científica. Se essa premissa do psicodrama é válida, fica acertado que o desejo de modernidade, em Me Esqueci, precisa do esquecimento pois, no fundo, sabe que há algo em seu próprio ser a definir um destino irreconciliável com a tecnologia, algo que o psicodrama faz retornar e o fiasco do lançamento do foguete confirma. Progressista de segunda mão, incompetente, o programa espacial em Me Esqueci é fingimento do avanço técnico e da civilização, farsa que a simulação do "primitivo" vem inverter, pondo a nu o estigma da inferioridade, o trauma de origem.

Nem índio nem astronauta, o jovem integrado ao final se olha no espelho enquanto veste o uniforme do programa espacial, repetindo o "Sou civilizado"

enquanto veste o uniforme do programa espacial, repetindo o “Sou civilizado” para afirmar, pela negação obsessiva, seu “saber” da inferioridade, da diferença que o separa da tecnologia avançada. Igualmente, é todo o país que abraça a visão ufanista (somos os maiores) como resolução imaginária de uma desvantagem real estampada em sua incompetência e carência de domínio sobre a natureza.

Reiterando, o programa da sátira não é a simples denúncia do atraso, da dependência tecnológica e da incompetência, mas a observação de uma fobia nacional diante do fantasma da “falha congênita”, da inferioridade recalcada, que dá lugar a uma construção mítica da vocação do país ao progresso. Numa chave irônica, a consciência catastrófica do subdesenvolvimento privilegia aqui, como alvo, a mistificação do “país do futuro”, afinando-se, portanto, a uma dimensão da alegoria tropicalista: a crítica à regressão mítica de direita. No entanto, ao desqualificar o ufanismo contido no processo do Brasil Grande, o filme elege como eixo da discussão o problema da identidade, privilegiando um traço particular: a aptidão ao progresso. Para uma exposição grotesca dos equívocos, ironiza o dado incômodo do atraso na forma reduzida da oposição primitivo / civilizado assumidos como essências. Nesse sentido, na relação com a técnica, a arrogância militar se desenha apenas como uma exacerbação caricatural do descompasso geral associado a esse núcleo essencial de Me Esqueci, acanhado, provinciano, que permanece sob a capa de uma modernização cosmética e ganha expressão radicalizada na ideia do “primitivo”. Gesto de *Brasil ano 2000* que acaba por repor a ideia de um núcleo que permanece intacto diante do moderno tomado como algo puramente exterior, não assimilado. Desse modo, o filme não apenas constata um estado de coisas, mas o remete a suas raízes históricas, articulando o senso de periferia à ideia de um “trauma de origem” não superado. Seu movimento é distinto, nesse sentido, do encontrado em *O bandido da luz vermelha*. Envolvido com a mesma constelação de termos (incompetência geral, fim de mundo), este não se oferece de modo tão claro à leitura; a colagem, o disparate, o senso de periferia são trabalhados na estrutura, sem referência a um percurso histórico do país, a uma identidade pensada na escala do processo de colonização. Vale mais o desconcerto criado pelo curso da singularização – o novo olhar para o periférico – do que instâncias de recado direto apoiadas na pedagogia linear que põe em pauta a questão da origem. Ao fazer um diagnóstico do tipo histórico (a questão central do esquecimento da origem),

*Brasil ano 2000* repõe a forma tradicional de pensar a crise de identidade enquanto descaracterização, ruptura passado / presente que compromete o futuro. Como observei antes, isso se traduz no fato de o filme inverter a tendência assimiladora da antropofagia (esta envolve a utopia de reconciliar os termos em conflito e erigir um primitivismo técnico). Os dados da formação de Me Esqueci emergem como força de estranhamento irreconciliável com a incorporação do Outro e a apropriação digestiva do novo. Resta a permanência paralisante desse "núcleo original", o impasse, pois não há mediação possível entre passado (o índio, o arquivo subterrâneo, o recalcado) e futuro (o espaço aéreo, o voo do foguete).

Nesse mundo novo, assim desenhado em *Brasil ano 2000*, tudo estará sempre velho demais porque, ao pendor de repetição associado ao recalque da experiência originária, vem se somar um vazio criado pela conjuntura presente, tal como a ficção a constrói. Tal mundo está ligado à visão do moderno como espaço de um relaxamento de padrões, criação da falta de referências que, no plano doméstico, se expressa na experiência dos jovens protagonistas: o tema aí privilegiado não é o da luta contra a repressão da autoridade paterna, mas o desconcerto afirmado pela ausência dessa figura na sociedade de consumo. O dado original da situação criada no filme é a projeção desse vazio no plano social: o desconcerto de Me Esqueci resulta da súbita abolição do Outro, do polo contraditório, ou seja, os países do centro do mundo varridos pelo apocalipse atômico, aqueles que ativaram o feitiço da técnica e nele se afogaram. Curioso pós-apocalipse, o contexto de Me Esqueci é o esvaziamento da utopia da liberdade diante do entrave externo, pois sublinha a natureza congênita do "mal" da terra.

Nesse mundo de desconcerto, a dominante regressiva dá outro sentido ao abrigo subterrâneo que, num aspecto do programa, funciona como alusão à censura (a político-militar e também aquela expressa no mecanismo do recalque de identidade acima discutido). Tal abrigo pode ser visto como a figuração do lugar de onde ressoa a voz do satirista, ao acentuar o "nada de novo, tudo degenerado na superfície". A narração de *Brasil ano 2000* seria então o boneco risonho que se põe em movimento pela elocução ventríloqua do exilado, cujo modelo pode ser o do "homem que protesta", avatar do intelectual nacional-tradicionalista, avesso ao moderno, que seria então o complemento

“subterrâneo” do repórter na encarnação das vozes que conduzem a desqualificação total do contemporâneo.

1 Há uma sequência logo antes da grande conferência sobre a identidade, em que o filme explicita essa questão. O repórter, ao final de um plano, pergunta se “errou de tom” e diz que vai começar de novo, numa fala ambígua que tanto se encaixa na cena quanto assinala a conversa do ator com o diretor em torno da performance.

2 O filme *Os herdeiros* [1970], de Carlos Diegues, trabalha a inquietação do jovem, o conflito com a figura paterna e a mobilização política, mas sublinha a mesma incapacidade de produzir o novo. Ao final, a rebeldia e a crise se resolvem com a inserção do jovem na tradição, sem assumir um papel na reprodução do status da família.

3 Lembro do ensaio de R. Schwarz, “Cultura e política – 1964-1969” (in *O pai de família e outros estudos*), em que há uma interpretação do contexto tropicalista, à qual se ajusta muito bem esse filme e que, aliás, oferece muitas das imagens evocadas no texto (notadamente a cristaleira).

4 Ver a formulação do problema da chanchada no artigo de João Luiz Vieira, “Este é meu, é seu, é nosso – Introdução à paródia no cinema brasileiro”. *Filme Cultura*, n. 41-42, v. XVI, Rio de Janeiro, maio 1983.

# MACUNAÍMA AS ILUSÕES DA ETERNA INFÂNCIA

## 1. OS PARÂMETROS DA JORNADA DO HERÓI

Os créditos do filme *Macunaíma* [1969] estão sobrepostos a um telão verde-amarelado (conotação de mata virgem) e se acompanham da marcha de Villa-Lobos[1] – “Desfile aos heróis do Brasil” –, que se impõe aqui e retorna no final do filme para fechar um ciclo, emoldurar a jornada, sugerir interpretações. Nesse começo, os créditos formam o prólogo bem demarcado, que se separa do resto por um hiato de tela preta e de silêncio. Este cria um ponto zero a partir do qual um locutor, em voz over, inicia a narrativa: “No fundo do mato virgem […] houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que […]”. A cena visível vem atropelar a frase, preencher a expectativa desse momento especial: o rosto de Paulo José travestido, no papel de mãe, e a imagem de Grande Otelo caindo no chão, aos berros, narram o nascimento de Macunaíma. Nesses dois planos, o filme condensa os seus dados de carnavalização. Tal como veremos se reiterar adiante, o grotesco da imagem traz um sentido especial ao que, na voz over, é um desfiar mais “neutro” do relato. A prosa do locutor indicia um narrador onisciente cuja fala confiável sempre esclarece a cena, dá as coordenadas do fato, expõe os pensamentos do herói, apresenta as personagens desconhecidas. Em combinação com outros aspectos – como a localização dos episódios da jornada dentro do filme – a locução over é um dispositivo-chave que atesta a dimensão lendária do relato (como na primeira frase) e, ao mesmo tempo, a controla, dosando o que se refere

ou não ao mundo mágico, presente na raiz da obra literária adaptada. (De um lado, a fala explicita o sentido do gigante Piaimã, da uiara e da cotia no percurso do herói. De outro, a figura-chave de Vei, a Sol, e sua intervenção antropomórfica no destino de Macunaíma são dados ausentes na letra do relato assumido pelo filme.) Quando avança um sentido, a autoridade do locutor over é, em princípio, indiscutível. Traz um saber oferecido em pequenas doses, ponto a ponto, e permanece tranquilo na condução da lenda. A relação entre enunciado verbal e cena é de complemento, divisão de trabalho, passagem de um registro a outro, para otimizar o efeito cômico de cada episódio, o qual deve ser claro em sua configuração como numa narrativa clássica, por mais disparatada que seja a natureza própria do acontecimento. Quando o dito não afina com a imagem, entendemos ser calculada a ironia; a ocultação (na fala) do que é óbvio (na imagem) sugere uma relação de proximidade, simpatia diante dos desmandos do herói, tolerância que se manifesta na neutralidade de tom. A regra da locução – presença fragmentária da letra de Mário de Andrade no filme – é deixar o espectador à vontade na fruição da jornada, transferindo os sinais de avaliação da conduta de Macunaíma para outros canais da narração cinematográfica.[2]

Observar a jornada do herói, tal como se desenha no filme de Joaquim Pedro, é retornar a certos temas da análise de *Brasil ano 2000*. Mais uma vez, a polaridade primitivo-civilizado se põe no centro da discussão a partir do desempenho do protagonista cuja vitória ou fracasso é sinalização de virtudes e defeitos de um ser coletivo. Macunaíma se desenha como figura sincrética a desfiar uma identidade que se reporta ao "brasileiro" e seu modo de inserção na sociedade moderna, a relação com a técnica e a consciência política. Articulando, a seu modo, as questões da identidade e da modernização, o filme traz uma nova leitura do "caráter nacional", distinta da presente no filme de Walter Lima Jr., especialmente no tocante às relações entre técnica e cultura. É outra a maneira de figurar o tempo histórico nos lugares da jornada, no caminho do campo à cidade e retorno ao ponto de origem, tão funesto. Analisar os movimentos do herói é indagar pelos motivos que o conduzem à jornada; verificar como se configura, no filme, a partida da terra natal, a definição da cidade como destino, o impacto do mundo urbano na chegada, os motivos da guerra com o gigante industrial, a decisão de retorno após a vitória.

Dentro da polaridade mato virgem-cidade grande, pode-se ver na viagem fílmica de Macunaíma uma espacialização do tempo que tem como pressuposto

mítica de Macunaíma uma espacialização do tempo que tem como pressuposto um perfil de ocupação do território. Colonização, expansão econômica, migrações, frentes de extração, conflitos renovados entre aborígines e invasores, miscigenação, tudo já ocorreu e esses processos deixaram vestígios nas terras, onde nasce o herói, e na composição de sua família. No filme, a região do nascimento permanece visualmente pouco característica, sem traço marcante apto a sinalizar o "polígono da seca", Amazônia ou o "grande sertão". Trata-se de um mundo semi-isolado (o contato com o mundo distante existe e tem suas marcas nas roupas, objetos). Mundo pobre, onde a família subsiste em condições mínimas. O efeito procurado é o de um simbólico "interior do Brasil" num tempo que já não é o da tribo autóctone – expressão das culturas indígenas antes do contato –, mas exibe ainda traços de sua cultura material e de sua relação com a natureza. O que interessa é sinalizar a ideia do arcaico, sobrevivência de outra era na atual. A pluralidade étnica do grupo familiar, as condições de vida e o batismo de Macunaíma como "herói da nossa gente" identificam esse espaço inicial como "o nacional", ponto de origem que se opõe ao espaço da migração, o "mundo de Deus" que o despeja na urbe moderna. Nesse espaço de origem, não se configura propriamente a formação do herói. A rigor, Macunaíma não se forma; ele manifesta dons naturais que orientam sua conduta tanto no campo quanto na cidade, do começo ao fim, num processo de repetição de si mesmo que prevalece sobre as metamorfoses. Na cidade, estão os grandes desafios; ela é o espaço da aventura e permanece, do ponto de vista do herói, como núcleo de uma alteridade com a qual ele convive de forma exitosa, mas sem uma adesão definitiva. No final, retorna à região do nascimento e a confirma como referência da identidade. No entanto, essa volta exibe a fratura entre os dois momentos: o dos primeiros tempos, de integração entre o herói e seu mundo; e o da decadência, quando há divórcio entre ambos. Ou seja, para Macunaíma, não há retorno possível. Resta perguntar: o que mudou? O herói ou esse espaço de origem?

A resposta varia com os termos que organizam a jornada. Quanto ao filme, um primeiro dado a lembrar é que a migração de Macunaíma tem um sentido muito distinto daquele proposto no livro. Na tela, muita coisa mudou de figura, e, quando falo em jornada, tenho claro que não posso tomar esse termo no sentido pleno de aventura conduzida por uma demanda, tal como na tradição romanesca que Mário incorpora, em tom paródico, na sua rapsódia.[3] O romance

medieval e a obra do escritor brasileiro assumem um espaço-tempo alegórico, uma disposição dos fatos que dá pleno lugar à causalidade mágica, ao evento prodigioso, e trazem, em seu centro, protagonistas que se encontram a meio caminho entre o homem comum e o mito.[4] O filme de Joaquim Pedro altera bastante a relação do herói com o maravilhoso romanesco.

Em primeiro lugar, retira de Macunaíma os poderes de ação mágica: ele sofre metamorfoses, o mundo dá mostras de uma causalidade fora do encadeamento natural, mas o herói não tem mais iniciativa nesse terreno, aproximando-se de nós na sua capacidade de ir e vir, mudar a disposição do mundo. Nascido num espaço que abriga o maravilhoso, Macunaíma não se apresenta, em verdade, como quem possui mais poderes, diante da lei natural, do que o comum dos mortais. As vitórias são produzidas pela força exclusiva da sua sagacidade e do acaso, tal como é próprio do malandro. Quando o maravilhoso intervém, a fonte é exterior à sua vontade. O mundo urbano, em especial, sofre mudanças. Apesar da “lei da caça” e da inverossimilhança dos embates, a selva de pedra não se encanta de todo. Nesse contexto, redesenhado pelo filme, não há lugar para o gesto de despedida do herói mítico que transforma a cidade num bicho-preguiça. Como não há lugar também para manifestações da natureza, pois é um reino organizado em torno de Macunaíma, com seu cortejo que o saúda na partida e na chegada às terras do Uraricoera. Dissolve-se o tecido da ordem cósmica solidária em que se insere, no livro, a vida e a morte do herói, o campo e a cidade, a maloca à beira do rio e a Ursa Maior. Não haverá redenção na morte solitária de Macunaíma, nenhuma transcendência celeste como morada definitiva do herói cansado desse mundo. Seu aniquilamento é radical.

Em segundo lugar – e isso é mais decisivo – o filme desloca o tema do muiraquitã. Ci é a guerrilheira urbana que o herói só encontra na cena do edifício-garagem. Isso dissolve a natureza mesma da busca, retira do movimento de Macunaíma em direção à cidade sua razão central. No livro, Ci é a “mãe do mato”, grande paixão do herói, possuidora do muiraquitã. Depois de sua morte, Macunaíma perde o talismã na luta contra a boiúna, à beira de um rio. Tempos depois, o pássaro uirapuru sopra no ouvido do herói a notícia de que a pedra caiu nas mãos de Venceslau Pietro Pietra, em São Paulo. O motivo da viagem de Macunaíma fica bem marcado, como na tradição romanesca. A ida à cidade e o retorno cumprem um ciclo de busca e recuperação do bem precioso. No filme, a errância do herói e de seus irmãos, a princípio indefinida, não tem razão especial

errância do herói e de seus irmãos, a princípio indefinida, não tem razão especial para encontrar na cidade seu desdobramento. Ausente a dimensão de busca, peregrinação, o filme tem de preencher o caminho em direção à cidade e de um novo sentido, o qual será encontrado pelo diálogo com outra tradição: a do realismo ficcional que nos remete ao próprio cinema dos anos 60 e, através dele, à literatura dos anos 30. A migração de Macunaíma e seus irmãos recebe aquele tratamento consagrado pelo cinema novo às migrações do homem do campo. Eles chegam à periferia urbana como migrantes pau de arara, de caminho, como figuras anônimas que se somam à cota diária dos pobres desterrados, que tanto já haviam ocupado o cinema. A ponte entre os dois mundos – a mata e a cidade – não se apoia mais em motivos próprios ao mito (a demanda do muiraquitã); tem agora um fundo sociológico, sugerido no filme e reforçado pela tradição que se projeta na imagem da chegada dos manos e Iriqui, na fala do motorista sobre o destino de desemprego e mendicância que os espera, na intervenção do locutor over que, ironicamente, define o destino de prostituta da companheira de Jiguê. Com esse deslocamento, embora não se subtraia totalmente ao universo do romance alegórico (há magias e metamorfoses), o filme reforça causalidades e circunstâncias novas que delimitam um espaço "mais real" para a jornada: aquele capaz de encaixar, no trajeto, uma experiência típica do pobre brasileiro, tal como essa é observada em 1969.

A chegada do herói em seu novo palco de atuação perde aquela conotação épica de aproximação ao desafio fundamental da jornada, próprio a quem chega imbuído de uma missão. Macunaíma e os irmãos, sem meta definida, refazem a perambulação mais prosaica do recém-imigrado até que Ci invada a cena e reative a dimensão mágica da jornada, separando Macunaíma de Jiguê e Maanape, criando o motivo que vai dominar a aventura na cidade e o seu destino.

Essa alteração dos motivos, com maior peso do sociológico, tem ligação com o projeto de "tornar mais crítico" o enfoque da personagem, assumido pelo diretor do filme e apontado pelos críticos.[5] Sem me deter na discussão do grau menor ou maior de "crítica" no livro, meu objetivo é observar o tratamento que o filme dá às situações que escolheu e discernir a lógica que preside a sua encenação da aventura. Há motivos novos gerados pela alteração no gênero de representação e, como a análise revela, eles estão diretamente relacionados com

questões dos anos 60, em particular as vicissitudes da consciência política e do engajamento no contexto da nova modernização, sob o regime militar.

O percurso de Macunaíma mantém sua estrutura circular de abandono da terra e retorno. No entanto, o deslocamento do tema do muiraquitã altera o significado da intervenção da natureza, as razões da decadência de Macunaíma no final, e seu divórcio face a um espaço que era, de início, seu terreno por excelência. Tal como na questão da ida do herói para a cidade, o filme, no caso do retorno, supre a ausência do motivo original com outras referências. No momento do retorno à natureza, veremos o novo sentido da saudade de Ci – agora representante da cidade – na decadência do herói, construída por Joaquim Pedro. Os suprimentos trazidos pelo filme privilegiam relações mais afeitas ao psicossocial e reduzem a dimensão do mitopoético, operando um "enxugamento" diante da natureza polimorfa do texto, de modo a dirigir a atenção para as relações entre Macunaíma como tipo psicológico e a sociedade em que acaba por mergulhar. Cada figura com que o herói se debate é construída, alegoricamente, como condensação de atributos legíveis, de preferência pela referência ao social (entenda-se aqui Brasil, anos 60, uma incipiente sociedade de consumo). É nessa direção que se encaminham minhas respostas às questões aqui levantadas.

O comportamento do herói ao longo da sua jornada é constante, reiterativo, tanto no mundo arcaico do isolamento no mato quanto no mundo moderno, lugar em princípio antagônico que poderia gerar o colapso do herói ou sua mudança. Não acontece nem uma coisa nem outra, e Macunaíma alcança vitórias na cidade apenas reiterando o comportamento típico, feito de preguiça, esperteza, egoísmo. Não se pode dizer, portanto, que há um ambiente que lhe seja por definição hostil ou favorável (por exemplo, ele vence na cidade e morre junto à natureza). A vida em família e o primeiro confronto com a natureza revelam uma competência no exercício do egoísmo e da sedução, em nada questionada quando do impacto com a cidade. Macunaíma é polimorfo na aparência; está sujeito a metamorfoses espetaculares (a transformação em príncipe na baforada do cigarro, a mudança de cor na fonte); manifesta o que surge como "dom natural" (a libidinagem precoce, a fala e a leitura) sem aviso prévio. E tais lances de revelação do talento não se interrompem com sua chegada à cidade: o mesmo perfil de conduta, moldada no seio da natureza selvagem, garante a fluência no confronto de Macunaíma com o contexto moderno da máquina. Índice de uma

confronto de Macunaíma com o contexto moderno da máquina. Índice de uma afinidade que o filme trabalha em diferentes níveis.

## 2. MACUNAÍMA E AS MÁQUINAS

A relação com a máquina é o tema central na chegada do herói à cidade, quando os irmãos enfrentam a rua, a burocracia, os arranha-céus, a multidão. O locutor over comenta a chegada do grupo e define o destino de Iriqui. Em seguida, explica que o herói “estava preocupado”, enquanto vemos a série de planos em câmera na mão que descortina o espaço urbano tal como observado pelo pedestre em movimento: o caminhar alerta entre o fluxo dos carros e o muro sem fim cheio de cartazes, o abrir caminho na multidão em plena rua estreita. A imagem procura reproduzir o olhar do imigrante (no caso, Macunaíma) e a única cena mais definida nessa série acentua a desorientação de Jiguê e Maanape ao ouvir instruções ininteligíveis para a regularização de documentos. Macunaíma é só olhar e silêncio. E o locutor explicita sua reflexão: “Já não sabia mais quem era máquina, quem era gente na cidade…”. Toda ênfase é dada à sua perplexidade e inação, ao aspecto teórico-contemplativo de interrogação e angústia diante da nova ordem das coisas. Uma imagem noturna destaca a figura de Macunaíma a observar, do viaduto, as luzes dos carros que passam.[6] Esse é o único plano em que o mundo elétrico da noite urbana tem destaque no filme como emblema de civilização, já que a opção de Joaquim Pedro é não dar ênfase à eletricidade, aos automóveis e à máquina no dia a dia da cidade, embora a técnica seja um tema fundamental. O percurso de Macunaíma está afinado a um imaginário da malandragem dos pequenos golpes à luz do dia; mentiras, seduções, espertezas para enganar quem trabalha ou tem dinheiro, lances de comédia bem distintos da trajetória mais barra-pesada do marginal urbano trabalhado pela ficção, que tem como pano de fundo a cidade grande brasileira e, em diálogo com o cinema internacional, elege as luzes da cidade à noite como seu emblema. No filme de Joaquim Pedro, essa cena isolada de Macunaíma a observar os carros se insere em outra ordem de preocupações. Sobre ela, o locutor comenta: “O herói passou uma semana sem comer nem brincar, só maquinando”. O corte nos leva desse plano noturno para uma imagem dos três irmãos na cama com várias mulheres – Macunaíma permanece sentado a refletir. Ou seja, o diretor destaca, da fala do

locutor, o dado da "semana sem brincar", mais preocupado com a continuidade da comédia que tem como eixo a sexualidade do que com um discurso imagético sobre o novo espaço (procedimento adiado para mais adiante na sequência do elevador). Sobre essa imagem do grupo na cama, vem o comentário: "No sábado à noite, o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma […] percebeu que estava livre outra vez e foi passear com os manos".

A relação do herói com a civilização não se define na ordem jocosa do desajeito, quando o sertanejo exibe medo, incompetência, falta de sintonia com o movimento das máquinas. O momento de chegada se caracteriza como pausa para reflexão e a tonalidade da iluminação ao cabo de uma semana é filosofante; o filme explora o estranhamento de Macunaíma e, para nós citadinos, propõe a nova percepção do dado usual. Faz do herói um mediador no processo de singularização, para desautomatizar o vínculo com plateia com o próprio ambiente. Nessa reversibilidade entre homem e máquina, esboça-se a crítica ao meio urbano e sua "desumanização". O filme (tal como o livro) parece, nesse primeiro embate, se encaminhar para a ótica do "primitivo", observando a modernidade de fora, como alienação. Ou seja, há uma identificação parcial entre a perspectiva "ingênua" do pré-moderno e a narrativa em seu julgamento do mundo civilizado. Digo parcial porque o locutor fala dos pensamentos do herói com aquela usual simpatia bem-humorada que, no entanto, o mantém separado de Macunaíma; e a imagem vai mais longe na criação de um contexto que abala a seriedade da reflexão, sublinhando o dado jocoso da abstinência sexual causada pelo seu matutar. O essencial é que, apesar dessa não identidade entre o herói e o narrador, sua conclusão sobre a cidade não perde a força, e o progresso aparece em seu aspecto problemático, perdendo o feitio de ideal superior, de padrão de medida. Coloca-se, portanto, a observação da técnica num patamar que afasta a questão da competência (não se assume a técnica como "norma", centro do valor).

De início, portanto, é o "primitivo" quem coloca a técnica e o homem urbano em perspectiva, não o contrário. Tal premissa – entender o mecanismo da cidade como alienação – parece ser a condição da "liberdade" de Macunaíma que pode, enfim, passar a interagir com essa segunda natureza que, afinal, não enfrenta desarmado. O tom dessa interação deixará claro, de imediato, que o problema de

Macunaíma não é de desempenho diante da máquina. Logo nos primeiros encontros com o meio urbano ele tem um enfrentamento decisivo, naquela que será a experiência mais tipicamente moderna de Macunaíma em toda a sua jornada: a relação com Ci, a guerrilheira. O mundo técnico tem aí presença ostensiva enquanto espaço dinâmico da conquista (o elevador do edifício-garagem), terreno da convivência (a casa de Ci repleta de aparelhos e artefatos) e peça do desenlace (a morte de Ci pela bomba-relógio). A sequência de Ci é a condensação do novo no filme *Macunaíma*, em oposição ao universo da pensão dos manos, dos encontros nas ruas e praças, do próprio palácio do gigante Venceslau, onde encontramos personagens de uma "fauna" já tradicional na vida brasileira e vemos espaços menos marcados pela técnica mais recente.[7] Em nenhum outro momento do filme, a técnica participa do andamento da ação como aqui, na cena do elevador, em que se produz toda uma orquestração do movimento de máquinas e homens nos moldes da experiência encontrada, à época, na produção teatral de vanguarda (em peças dirigidas por Victor Garcia em São Paulo ou no teatro de José Celso).

O encontro do herói com Ci, no qual seu poder de sedução afinal funciona, é o mergulho de Macunaíma no polo avançado da modernidade, dentro da cidade brasileira. Será também o encontro com a pedra mágica, o muiraquitã, amuleto da sorte que aparece associado à mulher urbana e vai constituir sua herança e motivo de luta contra Venceslau Pietro Pietra. Em sintonia com o mundo da cidade, o filme de Joaquim Pedro tem aqui um momento particularmente feliz de *mise-en-scène*. A cena do elevador é feita de planos longos (a câmera na mão) que seguem a continuidade da ação, havendo o recurso a dois flashes quando o efeito humorístico pede a montagem rápida (surra que Macunaíma leva da guerrilheira). No começo de toda a sequência, o herói "fareja" encrenca em meio à rua deserta e ao silêncio. Ouvimos tiros e surge Ci, de metralhadora em punho e fardamento jovem (tênis, jeans), perseguida pela Kombi cheia de homens de terno, com ar de policiais, forças da ordem. Instala-se a confusão e a música de Roberto Carlos serve de base para um clipe de apresentação da "garota papo-firme", clipe que se vale, como sempre, da montagem rápida e da sucessão descontínua de imagens cheias de ação (a jovem trucida os ocupantes da Kombi numa brincadeira estilo Grand Guignol, com braços decepados, sangue para todos os lados). Terminada essa apresentação, Macunaíma e os manos ajudam a

guerrilheira a escapar da polícia, dando informações falsas aos sobreviventes que a procuram. O herói se excita com a perspectiva da caça e mobiliza o seu faro, novamente, para encontrar a moça. Temos a seguinte série de planos:

> – Uma primeira tomada longa mostra os manos de perfil adentrando o edifício-garagem onde Ci está escondida.
>
> – A mudança de ângulo põe o espectador na perspectiva do olhar de Ci, que espera Macunaíma dentro do elevador e o observa a farejar o rastro dela no chão como se não tivesse outro sentido além do olfato. O herói se transforma de caçador em caça; Ci assume o comando da situação. Ela acusa o herói e o ameaça; ele se explica e, sem demora, expressa o seu desejo. Enquanto falam, o elevador sobe e desce (a câmera, dentro dele, nos mostra o diálogo). De volta ao térreo, a moça se prepara para sair e, dessa vez, Macunaíma aciona o comando que fecha a porta antes que ela saia. Ci protesta e, como estão presos no elevador de novo em movimento, a luta começa.
>
> – Corte em continuidade oferece plano mais próximo da luta.
>
> – Dois flashes acentuam o lado cômico da derrota do herói. Um nos mostra o elevador subindo rápido – a câmera num dos andares, na posição que corresponde aos irmãos que observam a cena. Outro flash nos mostra Macunaíma a apanhar dentro do elevador que despenca. Nesse momento, a temporalidade é totalmente artificial; o espaço vertical se dilata para que o movimento do elevador pareça mais “maluco” do que a dimensão do ambiente permite.
>
> – A câmera no alto espera a chegada do elevador. O herói ainda apanha, mas o mecanismo de retirar os carros do elevador transporta a luta até onde está Jiguê. Este, com uma pedra, dá uma pancada na cabeça da moça, que desmaia. Macunaíma instrui o irmão a descer e vigiar enquanto ele brinca com Ci. Acompanhamos Jiguê na descida e encontramos Maanape confuso e desconfiado do mecanismo que se movimenta como um bicho.
>
> – De novo no alto, vemos Macunaíma e Ci (desmaiada) deitados. O herói mexe no muiriquitã preso ao pescoço da mulher; Ci acorda e ordena que “tire a mão”, explicando o significado da pedra. Em seguida, chega o elevador trazendo os irmãos. O fato de Ci acordar põe todos em pânico,

> mas o gesto dela é de abraçar o herói e conduzi-lo ao elevador para brincar. Enquanto este novamente desce com os dois agarrados, a câmera permanece no topo para acentuar o efeito de mergulho do casal enquanto uma canção sentimental, por contraste, associa um elevador (que não vem) e uma espera frustrada pela “mulher maldição” (na superposição, esse qualificativo não deixa de se projetar sobre a figura de Ci – e terá ressonância).

Está consumado o mergulho do herói no espaço moderno. A verticalidade do elevador substitui o balanço da rede como tempero para o sexo e Macunaíma marca sua força de sedução diante da moça avançada e sua boa performance no comando da máquina. O poço do elevador é o canal que lança Macunaíma nos braços da cidade (Ci) que, de ameaça, se transforma em doce abrigo. Tal como em outros momentos, há uma diferença de comportamento que opõe a rapidez de Macunaíma, talentoso, ao desajeito dos irmãos, principalmente Maanape. O contato do herói com o mundo técnico em seus detalhes prossegue na casa de Ci, aonde o traço moderno vem da coleção de aparelhos eletrônicos, das armas, do conjunto de instrumentos de trabalho e peças de lazer com que Ci se entretém quando no intervalo das lutas na cidade (aí, Macunaíma é mais uma das “máquinas”). A rede do herói, sobreposta à cama de casal, é instância da contraposição arcaico-moderno nos moldes da alegorização própria à época, na qual o ambiente é esse museu de tudo, coleção que pode abrigar um espectro amplíssimo, do osciloscópio à folha de urtiga, da TV no chão às bombas de Ci, miscelânea com a qual Macunaíma mantém uma relação de total indiferença. À exceção do telefone, ele não toca em nada, não se interessa em explorar a maquinaria da casa. Quando só, prefere o ócio absoluto embalado pelo toque melancólico do violão a matar o tempo e descansar sem maiores curiosidades, a gozar os benefícios da “toca” de Ci cuja única demanda é inserir sua potência sexual, desejo e prazer numa relação de trabalho forçado em que ainda obtém em troca algo que tanto preza: o dinheiro.

Tudo na trajetória posterior de Macunaíma deixará clara a natureza especial da relação com Ci – ela é o ponto de realização máxima de seu “paraíso na terra”, figura de preenchimento, com quem estabelece uma relação simbiótica que não havia encontrado em nenhum momento, inclusive na vida em família. Ci é a paixão maior – suave prisão uterina. Por isso mesmo, é também a perda por excelência, perda não configurada, nem na morte da mãe travesti, nem na do filho rival, mas somente nessa figura feminina que o demanda como puro pênis e, no mais, tudo prove. Ci e o muiraquitã (que passa a simbolizá-la depois de sua morte) constituem os polos do empenho ímpar de Macunaíma – a luta contra Venceslau. Esta compõe o único segmento da vida do herói dotado de uma teleologia, de uma busca definida, intransferível. No filme, a pedra não chega a se corporificar como real amuleto da sorte (afinal, a ideia de proteção a Ci não se confirma), o que reforça a dimensão psicológica pela qual a pedra é o bem

precioso que representa o desejo do herói, o anelo de recuperação da companheira.

Apesar dos seus empenhos e da dor causada pela morte da guerreira, a vivência do herói nos braços de Ci, além de descompromisso com o mundo, é um radical alheamento diante das batalhas da companheira, traço do egoísmo de Macunaíma que deixa os movimentos de Ci fora do “aparelho” e a natureza específica das suas lutas totalmente na sombra, assunto de que não se fala (o desinteresse do herói, coerente com tudo o mais, se ajusta aqui à necessária indefinição por força da censura). Além do mais, a indeterminação das batalhas faz parte da imagem de Ci como figura condensadora. Ao mesmo tempo, ela é encarnação do mito arcaico (mulher guerreira, dominadora, a amazona) e alegoria da mulher moderna. Como tal, gera um conjunto de deslizamentos pelos quais Macunaíma lembra o dispositivo que, em *O bandido da luz vermelha*, é a regra. Ci encarna a militância feminina no plano da história, alude à guerrilha urbana, à vida clandestina sob a ditadura na selva da cidade, e é ainda a “garota papo-firme”, corpo moderno que sustenta os emblemas da jovem guarda (lembremos Roberto Carlos), dos costumes e da sexualidade, do consumo e da publicidade, do jeans e da roupa de couro, do tênis branco, dos seios livres, da calça comprida e do cabelo solto. Síntese desses elementos de cultura de massa, a introdução de Ci tinha de ser uma antecipação do clipe, condensação de rock e guerrilha urbana, “alienação” e militância, liberação e inserção no mercado. De forma ruidosa e no atropelo, faz irromper pela primeira e talvez última vez o ultramoderno na cena de Macunaíma, concentrando numa só figura as faces contraditórias de uma sociedade de consumo que parece ameaçar a tradição patriarcal e seu código moral rígido, imprimindo um novo ritmo à circulação de homens e coisas, à articulação de produção e desejo. Jovem liberada, Ci é também a imagem do moderno como inserção na violência; age no mundo dos riscos pontuados pelo tique-taque do relógio, o mesmo que marca a reflexão de Macunaíma sobre os homens-máquina, e se move num espaço que exige o cálculo preciso, a distribuição da energia segundo uma regularidade da volta do ponteiro em que pode ser fatal o “cochilo” gerado pela “digressão” imposta pelo desejo (humano demais). Insaciável, libidinosa, Ci é a figura utópica da reconciliação dos opostos: curiosa afirmação do espírito lúdico, preguiçoso, de Macunaíma, no universo da velocidade e da bomba-relógio, ela é a mãe-

máquina-amante que se expõe ao limite.

Com a morte de Ci, o tempo da bomba-relógio desaparece do filme e o destino do herói é interagir com gente desocupada ao ritmo lento do encontro fortuito no parque ou à beira do canal do mangue, na praça que sempre reúne curiosos à busca do que ver e ouvir ou na ilha deserta; todos espaços à margem do movimento das máquinas da cidade. Venceslau Pietro Pietra, apesar de industrial, desfila para nós em seu turno de lazer e de festa, associando-se a ambientes que estão longe de simbolizar o moderno mesmo quando o espaço da cena é o da fábrica (na entrevista com os jornalistas, é matéria-prima amontoada o que vemos, não os meios de produção). Seu discurso fala explicitamente das máquinas importadas, mas o eixo nesse caso é a ironia ao capitalismo dependente (do mesmo tipo que a encontrada em *Brasil ano 2000*). Como já observei, a sua casa, apesar de um ou outro objeto (o projetor, por exemplo), traz maior carga simbólica na dimensão do "novo-rico", imigrante cafona, que acaba por relativizar sua modernidade. No embate decisivo, ameaça o herói com arco e flecha e, normalmente, está cercado de uma atmosfera que promove uma espécie de adequação do mundo citadino às medidas do herói e da fábula. Não há, em suma, acentuação maior da tecnologia e, sim, excesso da sequência do elevador.

No filme, vê-se uma tendência ao tratamento discreto do mundo da cidade, em sua arquitetura e dinamismo. Não há maiores afinidades entre Macunaíma e toda uma tradição de cinema de montagem preocupado em marcar a dinâmica do urbano a partir de uma combinação rápida de imagens, do efeito de simultaneidade, pluralidade de focos, velocidade; tradição da qual as célebres "sinfonias" do final dos anos 20 e início dos anos 30 são o maior exemplo. Nem há a exploração da noite como emblema urbano, como em *O bandido da luz vermelha*. Joaquim Pedro procurou pontos discretos, de modo a obter paisagens neutras; diegeticamente, a cidade pode ser São Paulo (basta lembrar o convite de Pietro Pietra a Macunaíma), mas a filmagem foi toda feita no Rio. Ironicamente é o mau gosto de Venceslau o único meio pelo qual a imagem da "metrópole" (na capa do convite) tem lugar no filme. O "urbano" se faz presente na medida da movimentação das personagens, sem se exibir como totalidade autônoma. Resulta a relativa neutralidade do tipicamente urbano; ou seja, nem pela maneira de filmar os interiores e suas "coleções", nem pela forma de tratar a cidade em seu conjunto, o filme cria fragmentações e descontinuidades que explorem os

clichês do moderno na experiência urbana. Na caracterização da “alteridade” desse espaço em relação ao herói, o momento significativo é a chegada e o encontro com Ci, quando a saída pragmática do herói encontra êxito. No mais, ele é indiferente ao mundo técnico; sua relação é de uso improvisado, a partir da disponibilidade fortuita dos objetos dentro do seu raio de ação. Seu olhar de desejo e interesse se dirige ao elemento mágico, prodigioso, que traz o benefício sem o trabalho: seja a mãe provedora, o dispositivo de riqueza fácil (ver o pato que compra na expectativa de que “cague” riqueza e a promessa de “fortuna” do muiraquitã) ou a própria máquina quando se mostra útil nesses termos. Não é, portanto, o desempenho perante a técnica o seu problema maior.

## 3. A VITÓRIA E A DERROTA DO HERÓI: A IDENTIDADE DO ARCAICO E DO MODERNO

O espaço moderno em si não derrota Macunaíma. E reiterei que não se trata, no filme de Joaquim Pedro, da caracterização de uma incompetência congênita (questão de *Brasil ano 2000*). O herói não é expulso nem “engolido” pela cidade. Seus estratagemas permitem manejar as dificuldades, enfrentar o “darwinismo social”, o domínio do mais forte e o impulso explorador que rege todas as personagens. Esse “darwinismo social” é central no seu trajeto e faz da devoração a metáfora capaz de dar conta da lógica das relações sociais ou das relações homem-máquina, aspecto a que Joaquim Pedro dá toda a ênfase. Em plena mata onde nasce e morre, na cidade onde cumpre a jornada, Macunaíma se movimenta num universo em que prevalece a lei da caça, o devorar ou ser devorado: essa é a lei de sua primeira relação com o mundo fora da família no encontro com o currupira, é a tônica de seu rastreamento de Ci (o caçador vira caça, pela inversão do jogo) e é a constante de sua guerra contra Venceslau, o “gigante comedor de gente”, em cuja ansão, em diferentes momentos, ele é vítima da caça (lembremos a caça de Venceslau quando o herói o visita travestido e a rede com que a mulher do gigante prende Macunaíma em plena sala quando ele faz uma segunda tentativa de invasão). Tal lei encontra sua expressão ritual mais completa na grande festa de casamento oferecida por Venceslau Pietro Pietra em sua mansão: lá se reúne uma alta sociedade que configura seu carnaval, momento de excesso, jogo e desmedida, como um pacto

de morte e instância de realização literal da antropofagia, loteria de autodevoração, ritual através do qual uma classe celebra de modo radical a sua vocação predatória. A festa antropofágica vem coroar a metáfora de Joaquim Pedro referida à sociedade: mundo técnico e civilização definem apenas o grau de sofisticação das armas em jogo, num processo no qual prevalece a lógica que nivela o “primitivo” e o “civilizado”, a mata e a cidade, as lutas da natureza e as competições da cultura. *Macunaíma* elege, nesse sentido, a antropofagia como princípio de interação entre as personagens, regra da sociedade. Ela aparece, portanto, como núcleo temático de seu discurso sobre a barbárie moderna (entenda-se o capitalismo num país periférico). Identificam-se o arcaico e o moderno, o civilizado repõe os termos do “primitivo”, ou seja, a história como progresso é ilusão, fabricação burguesa, mascaramento.

Essa é a dimensão da lei geral de “assimilação do Outro” para a qual o filme chama a nossa atenção (falarei da paródia depois). Dentro dessa lei, toda relação é um ato de consumo para o qual as personagens não parecem ter medida. Cada encontro define, de imediato, um horizonte de vampirismo (consensual ou imposto) e o espaço das personagens ostenta os sinais da acumulação antropofágica cujo dado maior é a variada coleção de Venceslau. Macunaíma, com sua veia consumista, não foge à regra. Parasita nato, sente-se em casa no pequeno mundo de excessos em que circula na cidade. Sua figura não permanece cercada dos emblemas de carência, despossessão, que acompanham o oprimido e compõem a cenografia escassa do primeiro cinema novo. O influxo tropicalista se faz presente na composição dos vários ambientes e da própria fachada do herói (roupas, adornos) e suas mutações (gigolô, hippie, malandro tipo Zé Carioca, cantor de rock). Dentro desse cenário, a tônica é a gratificação imediata, o desperdício a cada vez que se manifeste um poder, mesmo que mínimo, de consumo. Ele é peça central no kitsch generalizado que marca as personificações da alegoria (Venceslau e sua família, os manos Maanape e Jiguê, a “princesa”, a dona da pensão) e se projeta na trilha sonora. Sentimentalismo e padrão de consumo “novo rico”, mesmo quando sem “lastro”, definem a atmosfera globalizante, criando uma identidade de estilo na variedade dos excessos, de modo a lhes conferir a condição de traço nacional.

Macunaíma, personificação da preguiça, se desenha então como o paradigma da inclinação para o consumo indiscriminado. O mesmo que tem expressão final na coleção de eletrodomésticos, inúteis na mata, que leva como despojo de

na coleção de eletrodomésticos, inúteis na mata, que leva como despojo de guerra no seu retorno após a vitória sobre Venceslau e a recuperação do muiraquitã. Expulsa a esfera do trabalho, é pelo consumo que Macunaíma tangencia o moderno e marca a sua adesão ao mecanismo de apropriação predatória (metáfora da antropofagia como norma social). É dentro dessa adesão de Macunaíma ao universo do consumo (na verdade, potencialização de algo já seu que a vivência na cidade estimula), que se insere o problema da descaracterização. Afinal, ele assimila, com os produtos, certos estilos. O momento de abandono da cidade nos mostra um herói que exibe nova máscara, todo fardado de caubói, portando óculos escuros, tocando guitarra como um roqueiro. A par da ideia de consumismo, sua imagem na canoa de volta ao Uraricoera repõe o velho tema do “primitivo” comprando quinquilharias exóticas que não terá condições de usar (apesar disso, quando os manos abandonam o herói, levam com eles todos os aparelhos. Para onde? De volta à cidade?). Esse é um efeito que se reforça no filme. Foi eliminado o universo romanesco dentro do qual, no início da história, o herói celebrava sua fusão com a natureza como Imperador do Mato Virgem e encontrava então um séquito e todo um cosmo estruturado. Isso retira a possibilidade de se ler os aparelhos levados na canoa como despojos de guerra que poderiam se tornar peças de museu com valor simbólico (não de uso) no novo contexto cultural. Dissolvido o reinado de Macunaíma, a visão de sua coleção como quinquilharia prevalece, auxiliada pelo fato de quase tudo na canoa se referir à técnica avançada, em contraste radical, portanto, com o mundo para onde ele retorna. De qualquer modo, a sua estampa de gringo é mais uma das aparências assumidas dentro da volubilidade do herói cuja essência permanece o egocentrismo, a irresponsabilidade, o parasitismo. Com um adendo fatal: a preguiça do herói ganha, no retorno, um tempero de sentimentalismo e melancolia. Deixou algo decisivo na cidade, em troca da coleção que, de forma alguma, o compensa da perda maior.

Dura pouco a “satisfa imensa” do herói anunciada pela locução over quando ele abandona a cidade. Ainda na canoa, o clima é de euforia, sentimento de poder, plenitude. O plano geral do rio e a passagem da canoa oferecem o cenário calmo e receptivo para as expansões do herói, apesar da ironia dessas relíquias da civilização amontoadas na embarcação que desce o rio ao ritmo do remo e da vida anterior ao vapor e à eletricidade. O aspecto acanhado do seu cortejo e o

cantar cafona evidenciam a contradição de um Macunaíma “cheio de si”, porém já entoando um sentimental apelo no “Vamos-se embora. Pra beira do Uraricoera!”, canto de herói sertanejo aposentado que se disfarça na máscara juvenil do rock. No que segue, é a fossa brava pela saudade de Ci, a inércia de sempre em meio aos objetos eletrônicos espalhados pelo chão como destroços, a rejeição dos manos e da princesa, o acordar abandonado, a solidão, a morte. Perto dessa, há uma última metamorfose: Macunaíma, rejeitado, perde o elã e assume a identidade do Jeca Tatu, o emblema criado por Monteiro Lobato para sintetizar a miséria rural brasileira no caipira indolente, tomado por vermes, doente, desdentado, em sua habitação precária.

Tudo se prenuncia, desde o primeiro momento, nessa malograda volta ao lar: nas imagens das folhas partidas, na valsa melancólica que comenta o amor à terra, na tapera que os aguarda. Por que, nesse contexto – velho palco da infância – todos perdem a paciência e Macunaíma perde o encanto? Recapitulo os termos da jornada do herói de modo a destacar motivos para essa inversão final.

De sua infância ao encontro com Ci na cidade, Macunaíma é ser sem projeto, figura do improviso atrelada ao presente, respondendo ao impulso imediato. De desejo em desejo compõe o dia a dia que é disponibilidade, aventura, descompromisso. A morte da companheira e a notícia de jornal dando conta do paradeiro do muiraquitã deflagram um primeiro projeto – recuperação da pedra associada à perda maior – e estabelecem uma teleologia na ordem do tempo de Macunaíma, antes pura sucessão. Embora haja digressões, inevitáveis, até a vitória final sobre Venceslau, o herói vive um momento de compromisso, uma jornada motivada pela busca de um valor, pela consecução de um fim não imediato, que exige programação, estratagemas; a faina da luta impõe certa disciplina ao princípio do prazer, antes absoluto. Macunaíma chega, então, a um compromisso nessa condição arquetípica de embate (primeiro) com uma figura paterna, de poder e autoridade, causado pelo “roubo” de um valor associado a Ci, no filme “mãe da cidade”, figura da plenitude. O roteiro da jornada em busca do muiraquitã apresenta, portanto, tais ressonâncias edipianas e Macunaíma, a partir da morte de Ci, tem na guerra com Venceslau o grande desafio, a oportunidade da crise de crescimento, quando o desejo de Ci é o desejo do muiraquitã e Venceslau a figura da interdição.

Desde a chegada na cidade, os manos deram toda a cobertura e o apoio

necessário, protegeram o herói como infante carente de tutela, exibiram a paciência e o masoquismo sem limite diante das sacanagens do parasita que sempre encontrou neles as maiores vítimas do seu sadismo. Em seguida, enquanto durou a guerra com Venceslau, não se dispuseram a outra coisa e cumpriram até o fim o papel de otários nas armadilhas do malandro, que nem por isso perdeu o encanto, apesar de tudo. Na batalha contra o gigante, para compensar uma relação de forças desfavorável, Macunaíma se vale de estratagemas de sedução, avança sob disfarce e recua quando a esperteza não é suficiente para alcançar a vitória. Atraído pela armadilha do próprio Venceslau, o herói acaba por encarar o gigante, consegue inverter o jogo do balanço e do arco e flecha, derrotando o adversário e recuperando a pedra. Motivo da "satisfa imensa", do sentimento de missão cumprida que, afinal, dura pouco: seguindo a lei do desejo, a posse do muiraquitã é preenchimento ilusório. A falta, a carência do objeto, se repõe. É a nostalgia de Ci. E mais do que isso: é a insistência de um Macunaíma para quem a vitória sobre Venceslau, o périplo na cidade e a experiência do compromisso estão longe de constituir um rito de passagem, uma jornada de desafios que lancem o herói numa nova fase, definam um novo patamar da existência. Vitorioso, Macunaíma não dá um salto de qualidade. O conflito se resolve mal porque reforça a fixação do herói em Ci, numa atitude regressiva. Repete então o roteiro conhecido do seu egoísmo infantil. Ele não cresce, recusa a condição de herói doador, responsável diante dos pares por uma ordenação do mundo e um provimento do necessário; faz exatamente o oposto. Sua aventura não tem sentido maior, sagrado, e a vitória só faz tornar mais notória sua precariedade. Macunaíma não atinge a graça, não chega ao autoconhecimento, não terá evidentemente espessura trágica em sua agonia. Figura da mesmice, sonega a estatura de herói recebida no primeiro gesto do irmão Jiguê de saudação ao seu nascimento. Sim, tudo já era paródia, mas o que temos no final é o esvaziamento maior da sua condição de herói cuja tônica é a sagacidade, a manipulação de tudo em proveito próprio. Fosse herói picaresco, seu destino seria o constante movimento, a reposição da aventura e novos expedientes. Macunaíma, ao contrário, retorna, volta ao mundo da infância sem que, no filme, essa volta tenha simetria com seu primeiro movimento: não se trata de devolver o talismã a seu reino de origem, já que Macunaíma o encontrou na cidade. No velho cenário, pintado como fim de mundo sem aventura, a posse da pedra mágica tem o mesmo estatuto que a coleção dos eletrodomésticos:

troféu inútil da aposentadoria precoce. Esvaziado de promessa, Macunaíma perde o encanto. A infância eterna é a “má sina” do herói; essa é a lição de sua condição de vitorioso que os manos entendem no melancólico retorno. Por que suportar novas metamorfoses, se o que elas atingem é só a aparência? Compreendido isso, o destino do príncipe é perder a audiência, decair. A comunidade o abandona: com toda razão, sugere o filme.

A queda de Macunaíma é implacável. Rejeitado pelos irmãos, solitário, ele recebe o golpe final da natureza. Em sua jornada, o herói enfrentou desafios e não foi engolido pela cidade. No retorno, é engolido por Uiara. Morre porque não consegue mais a adesão do seu próprio mundo de origem, como se, através da sedução feminina da lagoa, esse mundo se vingasse de seu apego a Ci, a guerrilheira, encarnação da modernidade: o mergulho nas águas de Uiara é a morte simétrica ao prazer do mergulho de Macunaíma na máquina de Ci.

O herói retorna vencedor, para a derrota. Ausente a circularidade em torno do motivo do muiraquitã, esse regresso tem um quê de arbitrário na sequência de sucessos e fracassos. Ele não volta para buscar a consciência deixada na ilha de Marapatá, nem para recuperar os seus domínios, uma vez de posse da pedra mágica. Não foi expulso pelo novo mundo, nem procura o mato virgem como um filho pródigo a buscar abrigo dos percalços da vida. Volta para caracterizar o quanto sua viagem de marcha a ré no tempo o deixa necessariamente a meio caminho, imerso num mundo decaído, sem vida, sem recursos, como o indolente mundo do Jeca (no mais “primitivo”, no ainda “civilizado”). Zona intermediária.

A viagem de Macunaíma, no filme de Joaquim Pedro, é uma parábola da migração sem retorno, do contato entre dois mundos que exibem a mesma regra da devoração, mas se apresentam como se estivessem em sucessão, o moderno a cortar o caminho de volta a uma harmonia mítica, em verdade nunca existente. Por que, então, há essa postura inflexível no julgamento do herói que, no entanto, trouxe todos os encantos ao longo da jornada? Devemos estar com Uiara, agente da vingança da natureza? Ou assumir a perspectiva do moderno? Discuto agora o problema da rejeição a Macunaíma.

## 4. A REJEIÇÃO DO MALANDRO

A morte surpreende o herói em plena letargia, repetição de si mesmo. Os tempos risonhos efetivamente terminaram na cena da piscina, quando ele viveu seu momento de glória e, na comédia, foi herói. Em seu caminho rumo ao patético, ele sofre uma sucessão de reveses que vão amargando o sabor dessa comédia que tanto se valeu do seu encanto para seduzir o espectador e fazer o comentário satírico ao Brasil urbano no seu aspecto “novo rico”: face grotesca de uma modernização que, em verdade, repõe o arcaico e o paradigma da selva. Solidários com o ludismo antiburguês do herói ao longo da jornada, temos de assimilar esse desfecho e refletir sobre o tom de exemplaridade do abandono, a conotação de castigo produzida pela decisão dos irmãos ao saírem de cena. Tal conotação parece cumprir um papel bem definido no movimento de assimilação, com reservas, da tradição da comédia popular. Dialogando com a chanchada, Macunaíma se vale do potencial de comunicação do gênero, mas declara a morte simbólica, o esgotamento, de sua figura central: o malandro, o herói do “folclore” urbano (da chanchada teatral e cinematográfica, da cultura do rádio, do anedotário popular). Randal Johnson, em seu livro sobre Macunaíma,[8] aponta a inversão de expectativa como uma estratégia-chave de Joaquim Pedro, em vista dos gêneros que adota. O fim implacável do herói, ressaltada a melancólica decadência, tem o efeito de um atestado dos limites de sua esperteza, do “jeitinho” e da preguiça, num fracasso paralelo ao que atinge Jorginho, o bandido, e também as personagens de *Brasil ano 2000.*

O tom impresso à sequência de sua morte não significa propriamente uma mudança no foco da narração do filme. Desde o início, a tônica foi a observação do herói bem de perto, mas de uma perspectiva externa, permeada de comentários lacônicos que deixavam o efeito irônico para o contraste entre o enunciado e a situação. Enquanto tudo é sucesso, a própria tonalidade da cena contribui para o riso solidário do espectador e sua identificação com a malandragem. Perto do fim, as imagens do herói solitário assumem um tom patético, com Macunaíma a compor a figura do Jeca, a máscara do caboclo sem charme substituindo a malícia do malandro. Mas não há sarcasmo na locução, apenas a continuidade daquele tom de fábula que garante simpatia no trato das coisas do protagonista. A ironia mais direta virá, na última cena, com a repetição da marcha de Villa-Lobos, “Desfile aos heróis do Brasil”, a mesma tocada na abertura. Tal retorno se dá quando o herói já desapareceu dentro da água e o que vemos é a jaqueta (cuja cor verde assume conotações militares), flutuando

vemos é a jaqueta (cuja cor verde assume conotações militares), flutuando enquanto o sangue aflora à superfície. Antes disso, ouvimos a música de Alexsandr Borodin que entrou antes do mergulho para criar um clima dramático, premonitório da morte do herói, ao mesmo tempo que o locutor descrevia Uiara, a comedora de gente, e delineava a situação fatal. Temos, portanto, uma inversão de tom que caminha, primeiro, do cômico ao sério-dramático (Borodin), chegando à ironia distanciada somente na imagem final, remetida pela música de Villa-Lobos ao começo de tudo. O confronto imagem-som acentua vários contrastes: entre o fim patético e as promessas do início, entre a morte inglória de Macunaíma e a exaltação dos heróis da pátria, entre a terra pobre e tristonha que a imagem desenha e “a terra feliz do Cruzeiro do Sul” trazida pelo canto coral.

A representação do fracasso de Macunaíma é contundente. Em especial, há esse estranhamento da experiência do herói, no momento em que sua figura é justaposta à idealização patriótica verde-oliva. Há, na composição final, uma crítica à regressão mítica, ao dispositivo kitsch que exalta a felicidade postiça da nação. Mas que papel desempenha Macunaíma nesse processo? O de vítima? Nesse caso, o lance retórico final estaria procurando dar ressonância à dimensão de abandono, de fragilidade do herói, pondo Macunaíma como sacrificado pelo Brasil, pelo trópico, por tudo o que o patriotismo idealiza. Mas não é bem esse o contexto da morte de Macunaíma e não existe movimento, dentro do filme, que prepare a assimilação da personagem como vítima. Além do mais, não estamos propriamente solidários com ele nesse momento. Pelo contrário, se existe alguma preparação anterior, ela vem do julgamento expresso no gesto dos irmãos – eles não o abandonam gratuitamente. Há, na origem da inversão, uma (derradeira) mentira e a retórica final coroa o movimento de condenação do herói. No entanto, se o sentido procurado é o de “desmistificar” a personagem, por que fazer uso dessa associação com um ufanismo verde-oliva no momento em que morre a figura tão distante da ideia de Ordem e Progresso? Assim pensado, o final projeta nas costas de Macunaíma toda a carga de rejeição aos mitos nacionalistas apropriados pelo regime militar: a exaltação da natureza e do heroísmo, o mito do paraíso tropical e do grande destino da nação (resumidos na letra de “Desfile aos heróis do Brasil”).

Desde o início do filme, o uso da marcha, como moldura para a narração, insinua uma troca através do significante “herói”, entre o referente cívico /

militar e a identidade do protagonista do relato, estabelecendo uma ponte subterrânea que vai da malandragem à vitória da farda. Preocupado com o “mito do malandro” elevado a herói nacional, o filme quer acentuar o destino amargo dessa figura no espaço da nova modernização, supondo não ser exagerada a sugestão de um desdobramento que associa essas duas formas de idealização nacional, aparentemente estranhas uma a outra, mas que teriam em comum a consagração de construções imaginárias destinadas a compensar a carência, a inferioridade. O gesto final de Joaquim Pedro nos obriga a pensar a complementaridade entre o “herói da nossa gente”, símbolo de uma recusa “nacional” ao imperativo do trabalho, e o herói da pátria, símbolo da ordem e da disciplina.[9] Diante das ambivalências da figura do malandro, herói individualista, o filme tem uma postura, de início, simpática ao seu aspecto anarquista em oposição à ordem; depois, passa ao diagnóstico das limitações e termina por sugerir a sua função conservadora: a malandragem, afinal, é um traço da ordem instituída.

Não por acaso, o filme acentua o pior aspecto da recusa ao trabalho e do infantilismo de Macunaíma: o lado da falta de solidariedade aos iguais, da não colaboração com a comunidade de origem, recusa do espírito coletivo. A preguiça do herói, ao final, não o põe em confronto com um poder estranho, fato que poderia legitimá-la nos moldes do gesto histórico da cultura indígena diante do branco colonizador. Considerado o contexto da rejeição dos irmãos, dissolve-se o elogio da preguiça como resistência cultural à dominação. Prevalece o olhar crítico endereçado a ela, um puro individualismo. Os valores de uma antropologia do trabalho, como traço humanizador, prevalecem sobre outras posturas. O filme se recusa a privilegiar o simbólico e a festa enquanto forças estruturantes da sociedade ou a associar Macunaíma ao elogio da contracultura. Permanecem o econômico e o político fundamentando a crítica: esta se endereça ao consumismo, traço da modernidade, e ao conservadorismo militar.

Na sua crítica ao consumo como valor, o filme investe contra a “modernidade ilusória” do país, atrelada à dependência e feita de sucata. Algo encarnado na figura do industrial arcaico, o oportunista Venceslau, parasita que espelha, na esfera dos ricos, a conduta do malandro (sintomaticamente ele é desenhado como vilão de farsa encenada num circo). Ou seja, em todas as classes, o Brasil moderno seria macunaímico; moderno pelo consumo, capaz de assimilar os produtos dos novos tempos, ignorando o segredo mais fundo de sua produção. A

produtos dos novos tempos, ignorando o segredo mais fundo de sua produção. A assimilação consequente da modernidade seria, em contraposição, a produção da modernidade, não a simples adição, dentro da mesmice "primitiva", de novos itens de coleção. Sugere-se, assim, o caráter ilusório da oposição entre Macunaíma e Venceslau, uma vez que a eternização do modelo do malandro seria paralela, em verdade, à eternização do caráter reflexo, conservador, da modernização. A subtração ao trabalho é a vingança risonha do oprimido que o filme reconhece ao longo do trajeto, porém como lance de curto prazo, sem maiores horizontes históricos. A conclusão amarga é pela efetiva falta de saída, o esgotamento do padrão Macunaíma como ideal de identidade nacional, ressalvado o encanto da irreverência e da sagacidade do herói. Radicalizando a rejeição dos manos ao herói, a narrativa encerra com a perspectiva "adulta" de sua condenação como figura regressiva de identificação, um anti-herói. Seu trajeto se reconhece como pontuado de vitórias cujo charme suscita o relato, mas o que se quer sugerir com esse tratamento é a secreta simbiose entre a ordem antropofágica como norma social e as suas manhas individualistas. Sobretudo realçar um aspecto dessa simbiose: aquele pelo qual a inserção do herói na grande sociedade expressa muito bem a compatibilidade entre sua matriz de comportamento e a face consumista do moderno, base para a reprodução de um estado de coisas.

Essa é a resposta do filme *Macunaíma* em sua lida com aspectos contraditórios da experiência e da cultura brasileiras. Talvez pelo momento em que se formulou, ela assumiu a tarefa de afastar, mais do que tudo, a autocomplacência que pode se infiltrar na reiteração da dimensão positiva, de resistência, do ritual de identidade nacional, condensado em determinados valores. Como resultado, terminou seu discurso iluminando a dimensão negativa, conservadora, do herói diante dos projetos revolucionários. Atento a dados que mostravam sua permanência na vida social, o filme de Joaquim Pedro retomou também o diálogo com a chanchada, dentro do processo geral de recuperação do gênero, deflagrado pela atmosfera da Tropicália. Optando por uma linguagem narrativa de fácil leitura, fez um movimento em direção ao paradigma, mas buscando um horizonte de negação de seus pressupostos. Em verdade, no seu tom carnavalesco, *Macunaíma* traz a mesma perplexidade de outros filmes já aqui citados diante do que se considera um desmando na história do país – algo deu errado em 1964 – e a mesma vontade de examinar melhor as razões do

malogro. O caminho escolhido é o da inserção do cinema brasileiro na polêmica antiga sobre o “caráter nacional”. Torna-se patente o reconhecimento de um problema: a par de determinações socioeconômicas, é preciso uma incursão antropológica, elucidadora do imaginário nacional, para pensar melhor o fracasso brasileiro no cenário da história contemporânea. O herói criado pela transfiguração do mito operada por Mário de Andrade é tratado, ao final, numa perspectiva sisuda, pessimista, interessada em exorcizar o mito das virtudes do individualismo e do jeitinho, tomados como obstáculo a uma mobilização coletiva em direção à produção (econômica, política) de uma modernidade soberana.

A partir de 1967-68, há no processo cultural alimentado pela esquerda um movimento de análise das características próprias da sociedade de consumo, que ganhava impulso naquele momento no Brasil. Em *Macunaíma*, o mundo urbano ganha uma representação original que privilegia, não o clichê da incompatibilidade, mas o encaixe entre a matriz de uma alienação tipicamente moderna, própria à cultura de massas, e a matriz arcaica do “caráter nacional”. Há, nesse sentido, na atenção ao Brasil urbano, a afinidade entre o filme e certas reflexões teóricas, incipientes naquele momento, que montam um diagnóstico psicossocial da modernidade cuja temática é a estreita relação entre narcisismo e sociedade de consumo. Ou sublinham o problema da “infantilização”, dentro do processo de despolitização, associado ao império da moda, da publicidade, do grande teatro das comunicações. Por essa afinidade, a questão mais geral da tutela social baseada no fetichismo do consumo vem, no filme de Joaquim Pedro, mostrar sua dimensão nacional: a da cumplicidade entre o que seria uma inclinação natural do brasileiro e os mecanismos da modernização reflexa.

Com *Macunaíma*, a crítica ao messianismo militar – de inspiração tecnocrática, conservadora, excludente da maioria – recua a segundo plano e cede lugar a uma incursão no universo das representações em que o cineasta examina as condições *sui generis* da integração do “jeito brasileiro” no mundo da técnica e do capital. Esse mesmo mundo que, consolidado antes por uma mentalidade ascética, poupadora, voltada para o futuro, solicitaria agora um perfil hedonista, macunaímico, aos candidatos à vivência tutelada por seus padrões de consumo.

1 Letra de Paula Barros.

2 Análise mais detalhada do narrador de *Macunaíma* encontra-se no livro de Randal Johnson, *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo.* São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. De minha parte, quero apenas lembrar o quanto, apesar da explícita consciência que o filme de Joaquim Pedro exibe do processo da representação, sua forma de usar a voz over é distinta da encontrada em *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha.* Em *Macunaíma*, estamos mais próximos da locução convencional, sem os desconcertos aqui caracterizados.

3 Ver Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde – Uma interpretação* de *Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

4 Sobre o romanesco, ver Northrop Frye, *Anatomy of Criticism – Four Essays* [1957]. Princeton: Princeton University Press, 1973, pp. 18-206.

5 Lembro aqui as análises de R. Johnson, op. cit. e Heloisa Buarque de Hollanda (*Ma-cunaíma – Da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora / Embrafilme, 1978). Em ambas, a mudança no gênero narrativo é entendida nessa direção de "postura mais crítica", hipótese que, para ser bem avaliada, exigiria uma discussão cuidadosa do que está implicado nos gêneros narrativos e níveis de mimese efetivados no livro. Não há, em Mário de Andrade, uma celebração de *Macunaíma* como paradigma de um "caráter nacional"; existe é uma estratégia de problematização da identidade nacional com múltiplas facetas, a qual responde a questões culturais e sociais vigentes na década de 20, trazendo ambiguidades irresolúveis de adesão e crítica ao herói. A leitura da rapsódia de Mário de Andrade tem gerado conflitos de interpretação que estão ligados a diferenças na caracterização do gênero de discurso que preside a pluralidade de seus registros miméticos (mítico, romanesco, épico, cômico-satírico). Não me cabe trazer a fortuna crítica do livro para o corpo de minha análise do filme, restando apenas considerar que a alteração dos motivos da jornada e a minimização do romanesco deslocam aqueles aspectos do texto que estão no centro da discussão literária. Privilegio aqui a alegoria do "caráter nacional" enquanto inserida na discussão política dos anos 60 e enquanto discurso fílmico que opta por um diálogo com a tradição ficcional centrada na figura do malandro, em sua versão mais urbana (música, teatro, cinema). É enorme a diferença entre os princípios de coerência interna, do livro e do filme, o que torna episódicas minhas referências aos ensaios sobre Mário de Andrade.

6 Heloisa Buarque de Hollanda já ressaltou o lance de reflexividade – talvez o mais interessante do filme –, nesse plano das luzes: o espectador identificado com o herói a ver o filme da cidade.

7 É notável a diferença entre o teor da coleção da moderníssima Ci e o da coleção de Venceslau Pietro Pietra, mais para o mundo do castelo gótico e não para o moderno.

8 R. Johnson, op. cit.

9 Isso, apesar de haver, na cena em que Macunaíma fala dos males do país, montado na estátua de glorificação do esporte e da saúde, uma clara oposição entre o herói e o discurso ufanista reacionário da "saúde" brasileira.

# O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO MITO E SIMULACRO NA CRISE DO MESSIANISMO

## 1. A ABERTURA: O PASSADO NO PRESENTE

O filme que Glauber realizou em 1968-69 é uma revisão de *Deus e o diabo* "atravessada" por *Terra em transe* e o contexto tropicalista. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* [1969] promove o retorno de cangaceiros e beatos, de Antônio das Mortes e do santo guerreiro. A nova apropriação do mito convida a cotejos variados: com a primeira versão de Antônio das Mortes, a profanação do São Jorge operada por Sganzerla e a nova conjuntura brasileira. O ano de 1969 é momento de perspectivas sombrias em contraste com essa "ópera popular" (Glauber Rocha) cujo libreto figura a revolta do oprimido, a revolução, retomando elementos da alegoria da esperança dos idos de 1963. Considerado esse libreto de cunho nitidamente pedagógico, minha análise do filme procura evidenciar o dado mais fundo, para além da alegoria explícita, da reflexão do cineasta sobre a modernização do país e seus efeitos. Tomando como referência tais efeitos num mundo afastado dos grandes centros, a alegoria não trabalha as questões do poder central, tarefa de *Terra em transe.* Temos a encenação de conflitos na zona rural do Nordeste dentro de uma pedagogia que faz questão de expor, não o real, mas a ação exemplar que deve ser imitada. Daí o tom afirmativo presente em *O dragão da maldade*, em princípio distante da consciência de "crise da revolução", que vemos em *Terra em transe* e no experimentalismo amargo de *Câncer*, filmado em 1968. Esse "tom afirmativo", porém, não é tudo e é preciso entender melhor sua natureza e limites para situá-

lo diante da melancolia ou do sarcasmo dos filmes mais interessantes daquele momento.

Esse preâmbulo já anuncia a presença do Glauber contraditório de outras jornadas. Num registro distinto, reencontro efetivamente aquela mescla de didatismo e problematização que constituem a sua marca, agora numa dose mais ajustada ao padrão da cultura de massa, refletindo o compromisso assumido na origem do projeto. Articulando reflexão política e filme de aventuras, a iconografia de cangaceiros, beatos e jagunços compõe um espetáculo de cores alheio à estética da fome, mais atento à coreografia da violência no cinema internacional e à estética do kitsch posta em cena pelo tropicalismo. Mesmo assim, estamos longe da fluência e da continuidade do filme de ação, da sintaxe do campo / contracampo, pois *O dragão da maldade* traz novamente a teatralização, o plano-sequência, a câmera na mão, a fala solene, as longas sequências de reflexão em que as personagens mergulham na imobilidade e as tensões deságuam na discussão sobre o poder, o mito e a história. Em vista da nova versão do santo guerreiro, cabe analisar como a antiga teleologia de *Deus e o diabo* se debate com outras “ordens do tempo” que a própria experiência brasileira ensinou o cineasta a considerar.

Na abertura do filme, o tríptico com a imagem de São Jorge matando o dragão evoca o mito através de um pictograma bem conhecido (semelhante ao presente em *O bandido da luz vermelha*), de consumo doméstico. Sinaliza, portanto, um conteúdo – a ação paradigmática do herói – e sua difusão na cultura: o estilo da imagem atesta a natureza popular de sua circulação no mundo atual, objeto de coleção que repõe a tradição da Idade Média (os próprios elementos da imagem explicitam tal tradição: o cavaleiro, a virgem, a Igreja).

No plano seguinte, o olhar da câmera se abre para o sertão, palco de outra ação paradigmática inserida numa tradição mais recente: a do próprio cinema e a do cineasta Glauber Rocha. No espaço deserto, sem balizas de referência, o enquadramento define o lugar da encenação, e Antônio das Mortes, depois de pequeno intervalo de plano vazio, entra pela direita, próximo à câmera, e atravessa o quadro lentamente, acionando o rifle de repetição numa cadência sintonizada. O passo seguro é o de quem executa sua tarefa com determinação, soberano. Gritos off trazem os sinais da vítima, enquanto o quadro se esvazia após a saída de Antônio. Em seguida, pela esquerda, entra um cangaceiro que

agoniza em trejeitos de corpo exagerados até cair morto diante da câmera, fechando a cena. Esse plano-vinheta procura estabilizar o ícone Antônio das Mortes dentro de um espaço (o sertão), figurando de modo emblemático, fora do tempo, a ação que resume a sua identidade: matador de cangaceiros. O som moderno, com tratamento eletrônico, sinaliza que a regra de *O dragão da maldade* é a mescla de referências e não a pura reiteração dos materiais da tradição nacionalista.

Observados os dois ícones, fica anunciada uma opção estilística: temos a imagem fixa do quadro de São Jorge e o plano-sequência que se abre para o teatro da infalibilidade de Antônio em plena caatinga. As duas imagens guardam relativa autonomia e se justapõem, compondo a moldura invocadora do mito antes de introduzir o espaço, o tempo e as circunstâncias da ação. Em Jardim das Piranhas, Antônio vai encontrar uma experiência reparadora, revisão do seu papel de “matador de cangaceiros”, mas é preciso reafirmá-la no início.

Após os dois planos iniciais, “fora do tempo”, duas séries de imagens definem o momento e o lugar da ação. Quatro planos na pequena cidade no sertão, com destaque para a chegada de Coirana, o cangaceiro; seis planos na cidade maior – Salvador –, onde o delegado vem buscar o matador aposentado.

A primeira série se abre com uma evocação histórica: ao ar livre, um alinhamento de casas ao fundo, o professor de Jardim das Piranhas recapitula datas memoráveis da nação rodeado de um grupo de meninos que, em coro, responde a suas perguntas. Descobrimento, independência, abolição dos escravos, república, morte de Lampião. A data histórica de 1938 é digna de registro, de mesmo estatuto que as outras lembradas, momento simbólico de fim de uma etapa que situa Lampião como herói a ser nomeado nas lições de história. Nem bem estabelecidas essas coordenadas do tempo, um cortejo cheio de bandeiras, com figuras paramentadas compondo imagens de beatos e cangaceiros, toma conta da tela trazendo consigo o batuque, o coro de vozes estridentes, a dança frenética: um carnaval, não fosse um certo ar solene. Lampião morto, o cangaço é, na aula, coisa do passado, mas o cortejo vem compor um teatro que parece trazer o dado arcaico de volta.

Um corte seco interrompe a cantoria e cria um clima de expectativa: cangaceiros e beatos se alinham silenciosos em torno do quadrilátero da praça (espaço teatral). Coirana, de fuzil na mão, o negro Antão e uma beata vestida de branco se destacam do grupo e permanecem de pé no centro. Passa o delegado Matos a observar o grupo como quem não tem nada a ver com a cena, quebrando o ar empostado. A câmera se movimenta e termina sua descrição focalizando o coronel Horácio, à direita, de ouvidos atentos a compensar a cegueira. O corte nos devolve a Coirana (em plano americano frontal), que olha para a câmera (um pouco abaixo do seu rosto que se impõe) e anuncia, em versos de repentista, os motivos para botar "de novo na testa um chapéu de cangaceiro": traz o povo faminto consigo e sua missão é a do vingador herdeiro de Lampião, a encarnação do santo contra o "dragão da maldade". Em sua fala de apresentação, ele deixa a ameaça: "Hoje eu vou me embora, mas um dia eu vou voltar".

O desafio de Coirana se faz nos termos da tradição do cordel, o passado se mostra presente nesse limiar de sertão, mas a resposta nos desloca para Salvador, para o mundo da cidade-capital envolta em outros rituais, de modo a fazer a retórica de Coirana ressoar em outro batuque com conotações mais cívicas: o da fanfarra de colégio. Tal batuque se dá na data festiva da Independência – uma das lembradas pelo professor em sua aula –, agora, porém, patrocinada pela ordem militar vigente no plano nacional, rebatida na limpeza e disciplina dos meninos que desfilam na cidade, num duplo contraponto à rebeldia cangaceira e à aula precária e desordenada da pequena cidade, com seus meninos pobres, sem uniforme. O desfile serve de pano de fundo para o encontro do delegado Matos

(ele cruzou o palco de Coirana e agora atravessa indiferente o outro ritual), em plena rua, com Antônio das Mortes. Este é reconhecível à distância, pois compõe figura que destoa no contexto urbano. Há o abraço cordial, Matos e Antônio caminham pela rua, mas nada se ouve das vozes abafadas pelo desfile. Entretanto, a conversa continua no boteco e, tal como Coirana, Antônio tem direito ao seu enquadramento isolado, mais cerimonioso, cercado de silêncio, no qual sua fala define a perspectiva. Uma aproximação em zoom o destaca quase em primeiro plano enquanto, à esquerda, a mulher o escuta imóvel; no espaço off, fica o delegado. A tomada é longa, ocasião de reminiscências em que Antônio, sempre melancólico, torna-se loquaz e tem um brilho nos olhos quando fala de Lampião, de Corisco e de suas perseguições no sertão, tempos acabados: "[…] agora o senhor vem me dizer que ainda existe cangaceiro, eu não posso acreditar […] Mas eu vou atender seu pedido, doutor. Mas não quero dinheiro, não. Eu vou até Jardim das Piranhas pra saber se é verdade. Se ele existe […]".

Definida a situação, o plano geral da região de Milagres – a câmera em lenta panorâmica – faz a transição da cidade para o espaço de terra seca e montanhas rochosas. A panorâmica termina exatamente na praça da igreja de Jardim das Piranhas, palco central das ações e dos combates na peça a que vamos assistir. A música tema de Antônio das Mortes em *Deus e o diabo* retorna, preparando o clima para a retomada do universo de beatos e cangaceiros. Esse mundo é assumido desde o início como "sobrevivência" que vem se insinuar no presente, instalando-se numa região de fronteira entre o arcaico e o moderno. Em Jardim das Piranhas, o sertão encontra os sinais do tempo novo: Antônio chega de Rural Willys – não mais a pé como o caminhante solitário de *Deus e o diabo* ou o ícone que abre o próprio *O dragão da maldade*. Os caminhões, a estrada, o posto de gasolina e a oficina estão próximos, a fazer o contato do sertão com o mundo da cidade. Ouve-se o rádio, existe na praça o bar Alvorada que ostenta os emblemas da fachada do palácio em Brasília. Não estamos no sertão de *Deus e o diabo*, microcosmo fechado a compor um mundo de interações sociais, orgânico, coeso. Aqui, o sertão já não se põe no centro, revela seus limites e reconhece todo um universo para além de suas fronteiras, mundo de onde vem toda uma série de novidades que minam, pela base, a tradição. Os domínios do coronel Horácio estão ameaçados por forças externas e, na frente interna, surge Coirana, clamando vingança, no papel do cobrador que, em nome do passado, lança o

desafio, motivo da volta de Antônio para o combate arquetípico.

Na abertura de *O dragão da maldade* há lugar para três falas: do professor, de Coirana e de Antônio. Nas três, a figura central é a de Lampião, lembrado como marco histórico (memória escolar), velho rival (reminiscência pessoal de Antônio), mito a reencarnar (gesto de Coirana). Lampião é o passado no presente, o espírito da revolta que se atualiza. Ele está inserido numa ordem sucessória nacional, não apenas sertaneja. A recapitulação do professor cita momentos decisivos da história e termina com a morte de Lampião, etapa de uma linha histórico-evolutiva que prepara a consecução do *telos* (a plena liberdade). Por seu lado, Coirana marca sua presença como um retorno do cangaço; violência justiceira que, no presente, cumpre o papel de consertar o incompleto, o “inacabado”.

Há, portanto, a sugestão de um tempo que se constrói como história, evolução; e há a sugestão de outro tempo circular vindo dessa matriz do combate arquetípico, calcado na oposição entre o Bem e o Mal, atualizado nas diferentes figuras do santo guerreiro. Temos distintas “ordens do tempo” – o mito, a história – sugeridas nesse início por relações e sinais que envolvem os principais agentes da alegoria.[1] Esta se quer referida à nação e define como palco a região que abrigou o último dos marcos históricos citados. A série das etapas desliza do trinômio Independência, Abolição, República para o dado regional do cangaço, o que faz da morte de Lampião o marco capital de um processo de libertação truncado, o ponto de origem a que o debate sobre a revolução deve se referir.

Examino, em primeiro lugar, o estatuto do novo cangaceiro e seus seguidores. Eles desfilam seus paramentos diante da câmera, trazendo o discurso religioso e a reivindicação de justiça na fala dos porta-vozes. Enquanto força coletiva, no entanto, não conseguem trazer ao longo do filme senão um espetáculo de dança, canto, reza e morte. Que sentido assume, então, esse “passado no presente” dentro do debate sobre a revolução? É Coirana um elo necessário no caminho da redenção nacional? Ou é apenas um farsante cuja agitação não passa de um simulacro de história?

## 2. O SACRIFÍCIO DE COIRANA: A TELEOLOGIA DA SALVAÇÃO

A sequência de abertura nos traz as coordenadas da situação, envolvendo as personagens centrais de *O dragão da maldade.* Após o discurso da praça, Coirana se instala nos morros que cercam a cidade. O coronel Horácio sente-se ameaçado, embora desconfie da seriedade da coisa (“Ouvi dizer que cangaceiro é puro teatro”). Chega Antônio e o conflito se desdobra em dois grandes movimentos.

No primeiro, temos a polaridade Antônio-Coirana, pois, de início, o matador de cangaceiros está disposto a assumir sua clássica tarefa. Ela não se cumpre de imediato e sua relação com os donos do poder se mostra confusa. Matos, amante de Laura (mulher do coronel), se atrapalha na condução dos negócios e da repressão (o coronel não quer Antônio, pois “jagunço de graça traz desgraça”). De qualquer forma, quando Coirana desce de novo à cidade e se instala na praça, o duelo entre ele e Antônio das Mortes acaba ocorrendo, em função da obstinação do matador em verificar a autenticidade do cangaceiro. Antônio fere o adversário, mas não o mata graças à intervenção da santa. O olhar dela o impressiona, interrompe a agressão e, a partir desse instante, passa a conduzir a sua consciência. Durante a agonia de Coirana, Antônio, culpado, torna-se mais melancólico, envolve-se em pensamentos, pede perdão a Deus no altar da igreja, intercede em favor do povo e se indispõe com os poderosos. Mortificado com os sofrimentos de Coirana, afetado pelos sermões da santa, se converte à causa do oprimido. Sua proclamação de uma nova consciência gera o vazio na área do delegado Matos e do coronel. O jagunço Mata Vaca, agente preferido pelo coronel desde o início, chega de Minas Gerais com os pistoleiros para substituir Antônio, arrependido. Entramos numa nova fase.

No segundo grande movimento, temos um novo arranjo dos papéis dentro do antagonismo entre o coronel e a massa de famintos. A tensão central permanece; há um compasso de espera e o escândalo irrompe na esfera doméstica do coronel Horácio. Antes da missão maior de extermínio do povo barulhento, Mata Vaca é mobilizado na caça ao delegado Matos, cujo “caso” com Laura chega ao conhecimento do coronel e exige ação imediata. O conflito familiar se expande para o meio da praça em grande confusão; na montanha, o povo em paz reza em torno de Coirana agonizante. A atmosfera de morte se adensa: Matos é executado; abre-se nova estação de violência e o coronel ordena o massacre do povo. Consumada a morte de Coirana, a música eletrônica de Marlos Nobre imprime uma tonalidade dramática especial a todo o conjunto de

imprime uma tonalidade dramática especial a todo o conjunto de acontecimentos, que se precipitam a partir da ordem do coronel. Pelo som, a unidade de princípio se afirma e uma atmosfera de transe domina toda a região no momento em que se consuma o massacre do povo. Temos os dois funerais: o de Matos, no caminho para o cemitério de Jardim das Piranhas, onde Laura e o professor deitam em cima do cadáver, se abraçam e se beijam, enquanto o padre insiste em separá-los; o de Coirana, num local mais distante no sertão, conduzido por Antônio das Mortes, que expia seus pecados. Ambos são interrompidos pela fuzilaria dos jagunços. Do massacre, escapam apenas a beata e o negro Antão, este salvo pela força da santa que paralisa Mata Vaca e o afugenta. Dissolve-se a música de Marlos Nobre assim como o tom paroxístico do drama e, no refluxo da ação, as personagens se recompõem para a convergência final. Antônio das Mortes e o professor chegam tarde ao cenário do crime, mas estabelecem uma união que, inspirada no exemplo de Coirana e abençoada pela santa, compõe a força-tarefa que age em nome do povo e marcha para o confronto com os mercenários do coronel. Na sequência final, Antônio das Mortes liquida Mata Vaca e, ajudado pelo professor, elimina todos os jagunços, num justiçamento coroado pela investida de Antão com a lança contra o coronel, o santo guerreiro matando o dragão da maldade.

Cumprida a missão, Antônio das Mortes retorna ao mesmo universo solitário de onde veio, embora dotado de uma consciência distinta da que sempre tivera. Acompanhado da santa e do padre, Antão retoma o peregrinar pelo sertão, agora liberto do espírito de obediência expresso nas discussões com o cangaceiro. Aprendida a lição, os protagonistas que lutaram do lado do povo abandonam o cenário da luta. Em sua vitória, há sinais de que a conquista do novo talvez tenha cumprido aqui uma de suas etapas. Não se pode dizer que haja em Jardim das Piranhas uma nova ordem, mas houve conversões que parecem decisivas para o destino das personagens no mundo além da pequena cidade: a de Antônio (força armada), de Antão (povo oprimido) e do padre (poder religioso que se dobra à força da santa). Tais conversões têm em sua raiz um elemento-chave: o sacrifício de Coirana.

O cangaceiro de *O dragão da maldade* é herói cheio de fragilidades, cuja grandeza é de início contestada. Ganha, no entanto, uma densidade póstuma que projeta sobre sua jornada certa ressonância evangélica. Em torno dele se opera a

oscilação mais sintomática do filme. Muito de sua força advém da proteção da figura da santa (sempre cercada de uma aura incontestável). Mas isso não retira a ação de Coirana do centro. Afinal, é ela que deflagra os movimentos, lança os desafios, e é sua morte que converte. Há a referência de Lampião e, nesse aspecto, a aparição de Coirana confirma a fala de Corisco ("Morre um, nasce outro, que não pode morrer São Jorge, o santo do povo"). Em sua retórica do "olho por olho, dente por dente", o que busca é a reparação de todo o passado de injustiças, como se ele ocupasse o lugar especial de "divisor de águas" na ordem do tempo, tal como um redentor a acordar de vez os oprimidos. Tal missão decisiva ecoa nas palavras da santa, que alude várias vezes à "guerra sem fim" que se prepara. E os dados da representação inserem gradativamente Coirana dentro da tipologia do Cristo, apesar do diagnóstico inicial de Antônio e do coronel quanto ao "puro teatro".

Na abertura, observa-se a movimentação de Coirana com uma ponta de desconfiança, como se não devêssemos tomar totalmente a sério sua intervenção em um mundo que, afinal, não lhe reserva lugar. São fortes as sugestões de que Coirana é um simulacro nas falas de Antônio e do coronel Horácio. E é estranha a configuração do grupo que lidera: cortejo carnavalesco voltado para si mesmo, absorvido no embalo do canto e da dança, parecendo viver outro espaço e outro tempo, em sua evolução, sempre refratário à relação com o mundo em volta, funcionando como uma espécie de figuração cujo código de conduta é outro ante os conflitos que envolvem as personagens. Massa humana que, na uniformidade de sua ação (ou inação), traz, em primeiro lugar, uma ideia unitária de "povo". Ao mesmo tempo, exibe um estilo que acentua o estereótipo: canto, dança, religião, inefetividade no plano prático. Esse estereótipo é o da alienação, mas se compõe diante da câmera com tal radicalidade que produz um estranhamento. A dinâmica do cortejo impede uma observação de sua dança como folclore pitoresco ou ilustração. Tem como características a inconveniência, a invasão de um espaço que não lhe parece apropriado, a falta de motivo para a repetição quase mecânica de um módulo de comportamento, que se diria inconsciente, na ausência de melhor parâmetro para qualificar sua gratuidade. Esse "fora de propósito" é talvez o que engendra, mais até do que uma disposição concreta para a ação, a ideia de ameaça que gera a resposta violenta de quem manda em Jardim das Piranhas. O "povo" de Coirana não carrega uma intencionalidade, porém é presença estranha, fora de controle. Pela sua performance – alguns dirão

porém é presença estranha, fora de controle. Pela sua performance – alguns dirão dionísiaca – encarna um fantasma de desordem que atinge em cheio a segurança dos poderosos. Não por acaso, na cena de agitação em plena praça, quando Antônio fere Coirana, o coronel se põe a reclamar precisamente da “cantoria do demônio”; fica exasperado com o aspecto ruidoso da massa, sinal constante de uma dissonância no seu mundo, limiar do assalto. Para que ameace, basta a essa massa estar em foco, fazer lembrar sua diferença e condição precária, embora tal presença se preencha de ritos, não de reivindicações, e seu porta-voz, quando diz a que veio, o faça com boa dose de encenação e com a mediação da mística do cangaço, como se dessa inserção do passado no presente viesse a força necessária.

Considerada a configuração pouco guerreira de seu exército, o desafio de Coirana é mesmo um teatro. No entanto, enquanto tal, concentra toda a ambiguidade do estilo de representação de *O dragão da maldade*, pois sua efetividade está justamente na capacidade de incorporar a si o universo ao redor, de modo a incluir Antônio das Mortes, o coronel, Mata Vaca, o professor, o cenário de Jardim das Piranhas e arredores. É nos termos do teatro de Coirana que se efetiva o duelo com o matador de cangaceiros, que vem a seu espaço para participar do ritual com regras definidas, marcado pelo ritmo do coro dos beatos, a quem Antônio não ameaça, e sob a égide da santa, a quem Antônio se curva. Com essa inserção, o matador lendário autentica, aos olhos da tradição, o desafio a princípio anacrônico de Coirana; dá legitimidade à sua proclamação como herdeiro de Lampião.

“Puro teatro” no desafio, Coirana mostra-se firme no combate e na agonia. Ao longo do filme, nas mutações de seu desempenho, sofre gradual heroização, assumindo múltiplos significados segundo uma escala ascendente, de falso cangaceiro que simula um passado superado ao herdeiro morto de Lampião, que merece inscrição na tipologia do Cristo guerreiro. Gradual encarnação de um *páthos* evangélico, Coirana parece assumir uma missão acima de suas forças que, na verdade, impõe a si mesmo. Apesar da espada fajuta, ele leva à frente o duelo com Antônio e se mantém coerente na condução de seu ritual. Cumpre um papel que se prescreve, embora desde o início se possa observar no seu rosto os traços de uma aflição de quem não está de todo vestido nas roupas do herói (quando desce pela segunda vez para a praça, há um plano em que ele olha na direção da câmera como que para um espelho, verificação de identidade). Na

agonia, ele passa a falar com autoridade: sobre si próprio, Antônio das Mortes e o sertão. Sua acusação define com todas as letras o papel de Antônio como agente do dragão da riqueza no passado. Ao narrar a peregrinação desde menino em meio à miséria do sertão, ele contextualiza o seu teatro cangaceiro de modo a dar maior densidade à rebeldia do presente. Vivo, ele reúne em torno de si a massa de fiéis a velar a sua agonia. Morto, ele exerce decisiva influência sobre Antônio das Mortes e o professor, é fonte de um poder espiritual incontestável, como se ferimento e morte sacralizassem o que era antes simulação. Sua última aparição como um crucificado em plena caatinga atesta muito bem a conquista da aura desejada.

A cena da contemplação de Cristo-Coirana prepara todo o movimento final de *O dragão da maldade*. No momento do massacre do povo, Antônio abraça o cadáver de Coirana e o abandona na caatinga, sem completar a tarefa do enterro, atraído pelo som da fuzilaria. O padre e o professor voltam correndo para a cidade sem, por seu lado, consumar o enterro do delegado Matos. O padre se tranca na igreja, mas o professor se dirige ao cenário do crime, chegando à encosta onde se amontoam os cadáveres quase no mesmo momento que Antônio. Este conversa com a santa, fazendo o *mea culpa* e a solene declaração de derrota: “Foi o destino, dona santa, foi o destino que segurou meus braços. Eu perdi as forças. Agora não valho mais nada”. Ao dizer isso, deposita simbolicamente, aos pés da moça, o rifle e o chapéu – os mesmos que tirou da aposentadoria lá no início do filme. A aposentadoria parece agora definitiva, embora o gesto da santa, com o espadim na horizontal à frente dos olhos dele, e a mancha de sangue na pedra ao lado componham uma imagem que convida à guerra. O professor centra a atenção na figura do negro Antão, em quem descarrega sua exasperação; montado nas suas costas, ele agride Antão enquanto profere as palavras que explicitam a dimensão alegórica desse quadro mórbido da montanha: “Eu vou embora, negro, eu vou voltar pra cidade […] encontrar a mesma desgraça, negro! E vou ficar girando, girando,… apanhando […] girando, sofrendo, e chorando… Brasil, Brasil, Brasil”.

Esse desespero do professor descrente acaba por desaguar na cidade, à beira da estrada, nos bares, nos postos de gasolina. Antônio curte remorsos, a imagem da santa não lhe sai da cabeça, com o seu espadim e sua profecia (“Aí, arrebenta a guerra sem fim”). Perambula à procura do professor entregue às garrafas e, finalmente, o resgata. O esquema é mítico. Dessa descida aos infernos, retornam

finalmente, o resgata. O esquema é mítico. Dessa descida aos infernos, retornam à montanha para receber a imagem inspiradora. Momento raro de campo / contra-campo no filme de Glauber, esquema clássico do olhar: Antônio guia o professor alquebrado, de rosto fixo no chão; eles sobem a encosta e se aproximam da câmera (em ponto mais alto) até permanecerem estáticos; Antônio levanta a cabeça do professor, segura o seu queixo como um pai, acaricia-lhe o rosto e olha off, o professor abre os olhos, fixa a atenção no mesmo ponto off e reage como que atingido por uma revelação. O contracampo traz a imagem de Coirana num movimento em zoom in que dramatiza o espetáculo do crucificado: o cadáver de Coirana, de braços abertos, permanece de pé, enganchado numa árvore, exibindo todos os paramentos do cangaço. Ele é um indivíduo de quem se conhece a história, particularidade que talvez não seja suficiente para afirmar um herói digno de tais solenidades, capaz de tal efeito. No entanto, ele é aqui mais do que Coirana; tem o caráter sintético do símbolo. Sua figura atualiza a tradição de vingadores que passaram à ação pela sede de justiça, guerreiros com a consciência atormentada, envolta numa mística de salvação de mesmo teor que a dos beatos. Tal tradição, nos termos em que se apresenta, pertence ao passado, mas parece aqui fonte inspiradora capaz de gerar a promessa da "guerra sem fim" cujo ensaio ocorre no gesto de Antônio e do professor: estes, depois de encarar o Cristo-Coirana, descem da montanha para o combate final. Herdam o legado de Coirana – o professor se apoia no morto e dele retira o revólver e a espada – e a bênção da santa que, sob os olhares de Antão, devolve a Antônio sua arma e seu chapéu.

Quando aparece a imagem do cangaceiro morto na árvore, a voz over de um cantador popular inicia a célebre "A chegada de Lampião no inferno". Essa narração popular da refrega de Lampião no reino de Satanás pontua toda a sequência de preparação e a própria cena do combate final entre as forças do Bem e do Mal. Ela reafirma a vocação subversiva do rei do cangaço que cumpre um papel anárquico mesmo na ordem avessa do reino do inferno. E assinala o verdadeiro destino de Lampião: nem céu, nem inferno, o herói está de volta ao sertão. Expressão clara do convite à continuidade da luta dentro da teleologia da salvação. Sobre a imagem de Coirana, a voz do cordel traz o endosso da tradição para o gesto desse pequeno herói que, assim, se "canoniza" e termina por encarnar todos os insensatos que, no dizer conservador do coronel Horácio, "ficaram loucos querendo mudar esse sertão… [O que] foi feito por Deus,

ninguém muda”.

Contradizendo o coronel, há todo um sistema de falas a compor a ideia da efetividade do sacrifício de Coirana na ordem maior que define os destinos. Na agonia do cangaceiro, a sua imagem, a de Antônio, a de Antão e, especialmente, a da santa sentada na encosta de pedra ganham uma composição e um tratamento da cor que procuram reproduzir certos traços da mitologia cristã tal como representados na iconografia do Renascimento e do Barroco: as imagens da santa buscam o porte clássico, a construção do olhar que envolve a camponesa numa aura de serenidade e equilíbrio; as imagens de Coirana, mais barrocas, configuram o drama, a expressão da dor, num processo que culmina com o lance da representação do cangaço como paixão.

Na caracterização até aqui feita, a linguagem e a iconografia afiançaram a ressonância do episódio, a autenticação da máscara de Coirana e a consagração da força do mito, no engendramento do fato. Em outros termos, disseram que é preciso o mito para se fazer história, intervir na sociedade. Não viria de outra fonte a energia necessária para virar o mundo de ponta-cabeça. Daí a tipologia do Cristo, a evocação do combate arquetípico de São Jorge, o legado de Lampião. No entanto, esse movimento de elogio à eficácia do mito não está isolado, convive com forças opostas que embaralham o sentido das representações. A moldura do filme é mítica, mas há oscilações de tom, lances pouco elevados que ferem a homogeneidade do cerimonial referente à agonia de Coirana. A rede de marcas evangélicas tende a colocar o acontecido como centro de irradiação de uma boa-nova. No entanto, nem tudo ao redor de Coirana se organiza em torno de um chamado. Para avaliar o seu efetivo estatuto dentro do filme, é preciso examinar a perspectiva desenhada para as personagens ao final e, dentro disso, o sentido da conversão decisiva: a de Antônio das Mortes.

## 3. ANTÔNIO DAS MORTES NA CURVATURA DO TEMPO

Morto o coronel, a palavra bíblica do “olho por olho” se cumpre em Jardim das Piranhas. No entanto, seria ilusório observar tal vitória dos vingadores como fundamento de uma nova coesão na esfera do oprimido. Uma vez terminado seu ensaio geral, a “guerra sem fim” permanece no horizonte, mas não é em sua

direção que parecem se encaminhar os principais agentes da revolta. Novamente, a *mise-en-scène* de Glauber faz conviver os imperativos da “passagem à militância” com a sua problematização; afirma o primado da revolução, mas apresenta uma configuração visível em que reconhece sua escassa viabilidade.

O comportamento do professor termina por reforçar o caráter efêmero, o lado caprichoso de seu engajamento, quando substitui Coirana como agente vingador. Terminada a luta, seu movimento é regressivo, de fixação na figura de Laura agonizante, que ele carrega e beija em plena praça até sua morte, não interessado nos desdobramentos da violência, em outro plano que não seja a expressão desse

desejo já anunciado em momentos anteriores – nas manifestações de ressentimento contra a figura de Matos, o amante de Laura, e no próprio enterro do rival. A última imagem do professor compõe a sua figura imóvel, retorcida, no canto do quadro ao lado dos cadáveres do coronel e de Mata Vaca, na ressaca da luta, enquanto vemos ao fundo os representantes do povo se afastando da praça.

Os sobreviventes do cortejo de Coirana – Antão e a santa – abandonam Jardim das Piranhas para nova peregrinação, conduzidos agora pelo padre de batina branca. Nesse pequeno grupo, se observam sinais de uma disposição à luta e, enquanto símbolo da revolta, o trio afirma uma nova unidade entre raça oprimida, religião popular e Igreja Católica. Mas sua composição específica e isolamento estão longe de trazer os requisitos de uma ação efetiva em futuro imediato. O padre, como que tomado pelo carisma das figuras do santo guerreiro (ou imitando as decisões de Nando, o padre de *Quarup*) [2], assume a perspectiva da luta, em contraste abrupto com a sua reiterada fragilidade e inócua intervenção nos conflitos de Jardim das Piranhas. A beata de branco é a figura que cimenta o grupo, portadora que é da força dos orixás e profeta do Cristo-Coirana; sua tônica, no entanto, é a intervenção protetora, a ação pelo olhar que paralisa, não propriamente o empenho das armas. Antão age como um São Jorge ao final, demonstrando sua passagem para a desobediência, mas a afirmação estética no gesto paradigmático não se transfere de imediato para a sua imagem de herói. Ao enterrar a lança no coronel, recolhe projeções da plateia num instante catártico, no entanto seu estatuto de guerreiro ainda convive com a postura contemplativa observada ao longo do filme. Seu tempo é o futuro, para onde se projetam as promessas de mudança geradas pelo ritual de iniciação do presente. Por enquanto, embora inspirado por um instante privilegiado, Antão não chega a se afirmar como figura do líder, do herói que abre caminhos, papel de fato reivindicado por Coirana e, no final, exercido efetivamente por Antônio das Mortes, que limpa o terreno para o "justiçamento" do coronel cego.

O último plano da região de Milagres nos traz o passo melancólico de Antônio à beira da estrada, saindo de cena como um herói solitário cuja correção dos males não pressupõe a ideia de um movimento histórico de transformação, mas uma reiterada reposição da ordem pela eliminação dos agentes do Mal, para tudo começar de novo em outro lugar (ou noutro filme) dentro dos mesmos

termos. Consumado o seu arrependimento, Antônio se converte, mas não sela uma comunhão de destinos com o oprimido ou qualquer grupo social. Nem bem terminada a luta, a velha canção que o identifica como condenado, “sem santo padroeiro”, retorna para fechar um círculo aberto lá no início do filme, devolvendo-o à solidão. A canção que celebra a sua identidade mítica irrompe exatamente quando observamos o plano em que a figura, de frente para a câmera e com ar grave, imóvel, compõe o retrato com o trio formado pela santa, Antão e o padre (vitória nenhuma conseguiu retirar de Antônio o ar característico). Nesse momento, ele olha off, entretido com o seu mundo próprio de questões, de costas para o grupo. Volta aos tormentos e ao seu mistério. Repete-se o conhecido refrão, “matador de cangaceiro”, a pontuar o final da aventura quando vemos o andar melancólico de Antônio, de costas para a câmera, à beira da estrada e junto ao posto de gasolina.

Definida a separação dos vitoriosos e descartada a continuidade desse coletivo que se formou para vingar Coirana e os beatos, a narração dá destaque para a retirada de Antônio, centro do debate. A canção o devolve à esfera da identidade mítica, mas a diferença de tratamento visual entre a sua primeira e a última imagem reitera seu deslocamento: de herói sem nuance, personificação em sentido pleno, a herói pessoa, sujeito a hesitações, pequenos dramas. Ao “tomar consciência”, Antônio descartou aqui sua antiga missão de matador implacável, personificação de forças que agiam sempre numa única direção. Ganhou maior espessura enquanto indivíduo, podendo então sofrer um processo de mudança em função da experiência no tempo (sua capacidade de suportar interpretações alegóricas passa agora pela sua nova condição de pessoa, ser psicológico). O processo de pessoalização começa bem cedo no filme, antes da conversão, pois a primeira sequência faz exatamente isso: lançá-lo no fluxo do tempo, marcá-lo como ser natural sujeito à decadência, funcionário que se aposenta. Por outro lado, do início ao fim, ele preserva a condição de personagem especial, herói que traz a fama de outro tempo. Permanece em todo o percurso a convicção de que o destino dos que o cercam depende da sua ação infalível. Ele possui uma excelência que os outros não têm; ao mesmo tempo, exibe como nunca fez antes a sua vulnerabilidade.

Nessa oscilação entre mito e pessoa, seu traço maior é, de novo, a vivência do irreconciliável. Mudam os termos da contradição, mas Antônio não escapa aos ardis que o definem desde sua apresentação em *Deus e o diabo.* Lá, ele dissera: “[…] vou matar Corisco. E depois morrer de vez, que nós somos tudo uma mesma coisa”. Identificado com a missão, matando o último cangaceiro, morreria junto com ele. Estaria assim aberto, por ele, o caminho da grande guerra, segundo o que prescrevia a teleologia da libertação do oprimido. Personificação de uma violência que se concebia como “necessidade”, expressão mesma da ordem do tempo, Antônio só podia existir enquanto atualizador da “lógica da história”. Não era possível pensar Antônio como jagunço aposentado, curtindo memórias do sertão em Salvador, assistindo ao desfile de colegiais e abraçando efusivamente um chucro delegado como velho companheiro de cerveja. Em *Deus e o diabo,* seu discurso era confirmação de sua essência enigmática, imutável: “Fui condenado neste destino e tenho de cumprir”. Em *O dragão da maldade*, tudo se desloca para um plano psicológico. Como pessoa que tem idade definida e uma relação nostálgica com a experiência vivida, ele fala do passado com ar bonachão e lembra os embates com Lampião e Corisco, explosões de uma vivacidade bem-humorada, sem solenidade, sem drama, verdadeiros jogos de guerra, desses que agem como vitaminas para quem é valente. Já vão longe seus tempos épicos e ele aceita a proposta de Matos para escapar ao tédio, reviver a época das grandes ações (“[…] tive de arranjar um outro inimigo, para ter outra vida”, diz ele ao professor no bar de Jardim das Piranhas). O dado psicológico, porém, não elimina o senso de uma condenação nos moldes da missão antiga: “Se ele [o cangaceiro] existe, professor, vou ter de

matar ele também”, arremata na mesma fala. O “tenho de matar” evidencia o ardil que está na raiz da melancolia de Antônio, cuja carência é irremediável, pois seu desejo convoca o objeto para suprimi-lo. Está destinado, portanto, à repetição.

O movimento efetivo da sociedade auxilia Antônio em sua compulsão a repetir, pois é a permanência de um estado de coisas, é o colapso da teleologia de *Deus e o diabo*, que lhe oferece a sobrevida e, dentro dela, o retorno do cangaço. Sua função era criar o novo tempo, o futuro que se encontrava vedado a ele próprio. Agora o encontramos disponível exatamente naquele futuro a que não estava destinado, por uma contradição do tempo que se escoou sem trazer a novidade mais profunda (a grande guerra), condenando-o, desse modo, a não morrer. Antes não era possível distinguir o Bem e o Mal – fazer o Mal era condição necessária à construção do Bem – e matar cangaceiros era “salvá-los” (fazê-los cumprir seu papel na história). Agora, na reposição deslocada do mesmo embate, o novo filme oferece uma oportunidade à antiga teleologia, pois evangeliza Coirana. Cerca, porém, tal evangelização de uma melancolia que, não exclusiva a Antônio, contamina toda a cena. Temos uma história desencantada, pois o sacrifício do cangaceiro, como fragmento da Paixão exemplar, não consegue impor o padrão da esperança ao conjunto do filme. Há, sem dúvida, o movimento das conversões: Antônio se arrepende, o professor renasce de seu niilismo, Antão passa à desobediência, o padre pendura o fuzil nos ombros. Nesse movimento, se anuncia um tempo de redenção. Terminada a luta, no entanto, esse tempo parece não conseguir manter sua pregnância. A consciência profética se limita à memória das palavras da santa. Dessa vez, a narração do filme não coroa sua história com um refrão do tipo “o sertão vai virar mar” em cima da imagem da esperança: a desabalada corrida do camponês e a atualização do *telos* (mar) na imagem final. Em vez da invocação da ruptura, do canto que anuncia a consumação de um tempo radicalmente novo, *O dragão da maldade* retoma no final o acento melancólico de seus frequentes instantes de imobilidade, numa espécie de refluxo da vertente épica que marcou o ponto climático do combate nele representado. Além da “dissolução do coletivo”, tal refluxo antiépico recebe um sopro adicional no plano em que Antônio se retira para voltar, ao que parece, a Salvador. Na beira da estrada, o posto de gasolina assinala o trabalho de outro tempo alheio ao sacrifício de Coirana, às vinganças

do oprimido nesse limiar de sertão; tempo que se move subterrâneo num mundo que cerca o cenário da luta e ameaça invadi-lo, mudando os termos do conflito em Jardim das Piranhas; tempo que se faz presente nas falas de Antônio, de Matos e do próprio coronel, mas esteve ausente da cronologia das rupturas evocadas lá no início pelo professor: o tempo acumulativo da modernização tecnológica, do crescimento econômico.

No final, Antônio chama de novo a si a condição de eixo da alegoria e, nos seus termos, a aventura se desenha como trajeto circular, tempo de retorno ao passado que termina à beira da estrada, junto ao posto da Shell, via de passagem na fronteira de dois mundos, o do sertão e o da cidade, a anunciar o ritmo da coisa técnica, do fluxo moderno das mercadorias, em relação ao qual a pasmaceira de Jardim das Piranhas e a mentalidade de gente como o coronel Horácio evidenciam sua condição periférica. Antônio na estrada não significa o limiar de uma nova era, invenção de caminhos, mas o retorno à esteira de um tempo já em curso. Tempo que anda mais rápido do que o passo cansado e parece ignorar sua experiência de iluminação tardia nesse fim de mundo que testemunhou a reprise do cangaço e a dele próprio, como matador. O acontecido em Jardim das Piranhas se desenha como um ciclo em cujo final Antônio se vê diante das mesmas condições do início, sem perspectivas, só, embora dotado de um novo juízo sobre seu passado e seu papel. Matar Lampião e Corisco não produziu, a seu tempo, a "grande guerra". O que significou a eliminação de Coirana? Difícil acreditar nesse anti-herói como agente corretor capaz de reconduzir o mundo ao eixo da teleologia da revolução; difícil supor que dessa vez Antônio realmente participou da preparação da "grande guerra". As imagens finais estão longe de propor que ele se retira transformado em apóstolo da boa-nova. Na verdade, enquanto realização imediata do "olho por olho", a ação que acompanhamos "resolve" a morte de Coirana e dos beatos como um lance de "justiça poética", próprio à tradição de um alegorismo didático em que intervenções pontuais do herói poderiam consertar as injustiças do mundo sem, no entanto, solicitar aquela "lógica da história" afirmada na alegoria de *Deus e o diabo.* Ao reparar a própria violência, Antônio desfaz a cadeia de solicitações que chamava a "grande guerra" (a vingança do oprimido é factível no presente). Esse é um dado, entre outros, a retirar do episódio de Jardim das Piranhas sua dimensão histórica de representação do "acontecimento irrepetível"; ele se

projeta com maior nitidez numa série virtual de conflitos exemplares, a se repetir.

Pela configuração da alegoria, o tempo da teleologia (modelo cristão, evangelho em torno de Coirana) não recebe ao final a confirmação que deixaria clara a promessa de superação do tempo cíclico (modelo da repetição do combate pela justiça, da reposição sem fim da luta arquetípica, Bem e Mal absolutamente separados). Ao se arrepender, pondo-se à sombra da santa, Antônio faz a passagem para o "lado certo", nitidamente distinto do "lado errado" (onde estava), confirmando o pressuposto de que "agiu mal" no passado, destruindo a teleologia de *Deus e o diabo*, na qual sua repressão contraditória era gesto necessário e legítimo motor da história. Dentro do novo referencial, há espaço para a separação entre Bem e Mal. A agressão de Antônio a Coirana é pecado do qual ele não parece totalmente redimido, nem mesmo depois de justiçar o coronel e Mata Vaca. Dado que o condena a esse entrelugar de eterna reparação, o caminhar na fronteira de dois mundos regulados por leis diferentes: o arcaico e o moderno. Nesse intervalo, não lhe resta sequer o papel de agente civilizador, pois a mudança vem com a técnica e a escolarização, elementos aos quais Antônio manifesta um alheamento tão grande quanto o do coronel Horácio. A técnica deixa claro o seu cerco a Jardim das Piranhas, mostrando aqui e ali os sinais de um mundo de plásticos, automóveis e caminhões no qual a cidade começa a mergulhar, e que se instalam no próprio espaço da casa do coronel (na vida doméstica, a lata de óleo lubrificante se transforma em vaso de planta e a feminilidade urbana se expressa no arranjo de flores artificiais). A escola de Jardim das Piranhas não é o mundo ordenado da comemoração de 7 de Setembro da cidade grande, mas se faz presente desde a sequência de abertura, com a lição de história dada aos meninos. Vemos ali, sem dúvida, uma escola precária, mas a condição de funcionário público do professor evidencia uma presença marginal do Estado na vida local, embora a ordem esteja centrada no coronel.

Em *O dragão da maldade*, a lógica da alegoria não expulsa os dados mais prosaicos do presente, explicitando o movimento de Antônio como um mergulho no passado, que se fecha nesse retorno final à estrada como limiar da urbanidade, quando os sinais da modernização vem lembrar que o processo em andamento traz o impulso de forças que passam ao largo de Jardim das Piranhas,

ou aí chegam tardiamente já como reflexo dos movimentos ocorridos em outro lugar. Tal processo pode, portanto, marcar a experiência de Antônio como regressiva em relação ao tempo linear cumulativo, causal, de progressivo domínio técnico da natureza, marcado por um movimento de mudanças quantitativas alheias à estrutura epocal, messiânica, pressuposta pela teleologia da história de inspiração cristã que exalta o cangaceiro. Resumindo, a teleologia evangélica sugerida no teatro do oprimido e o "vetor de salvação" que ela desenha sofrem pressões questionadoras "de dentro e de fora". De um lado, é a invasão do tempo linear da história material que impede a configuração do sertão como totalidade: o protagonista maior da luta vem de fora, pois já foi absorvido como "museu do cangaço" pela cidade grande a que retorna com o mesmo desencanto. De outro lado, o próprio teatro do oprimido traz uma presença "exorbitante" do tempo circular, da ação paradigmática, luta do Bem contra o Mal, vitória reiterada da ação corretiva que consuma, já no presente, o princípio de justiça reclamado. Como observei, vale a lógica da repetição do arquétipo, não a do fato único que define um novo patamar de experiência.

Lance final: saltamos do plano de Antônio na estrada para a gravura popular de São Jorge que fecha o ciclo dessa aventura reparadora e faz pensar em outras. A última imagem do filme repete a primeira, centrada no paradigma. A gravura surge na tela quando nossa atenção está concentrada em Antônio e na canção do herói condenado, "sem santo padroeiro". O cordel que pontuou o grande combate celebrou a continuidade do espírito de Lampião na arena do sertão; morreu Coirana, mas Antão se retirou da praça levando consigo a lança de São Jorge e a promessa de luta. Pela origem popular, pela imagem de Oxóssi, Antão é o herdeiro de escravos que emerge no fim, para marcar a vocação guerreira do oprimido, afirmando-se, portanto, como um dos avatares do santo guerreiro. Mesmo assim, em termos da estrutura do filme, a encarnação decisiva do santo em Jardim das Piranhas é Antônio, herói que domina a cena de *O dragão* e rouba para si a matriz do santo. É a ele que a santa entrega as armas e a tarefa de eliminação do Mal (tarefa que não cumpre sozinho), pois sabe ser dele a força infalível. Não surpreende sejam os seus temas e estado de espírito os dados dominantes do desfecho. A permanência do matador de cangaceiro como herói-protagonista e a simetria entre final e abertura (primeiro, da gravura a Antônio, agora de Antônio à gravura) selam muito bem essa aproximação entre o

paradigma do santo e do matador enigmático, centros focais da organização da alegoria. Eles são figuras da repetição que, no entanto, não dizem tudo, pois o mito aqui sai de sua pureza e se contamina de história material, vulnerável ao mundo da técnica.

## 4. O HERÓI JUSTICEIRO: O MITO, OS GÊNEROS INDUSTRIAIS, O TERRENO LAICO DA HISTÓRIA

Até aqui me concentrei nas oscilações de perspectiva que dominam a representação dos conflitos em *O dragão da maldade* a partir de uma questão: a da convivência de três "ordens do tempo" (a profético-teleológica, a do ciclo das repetições arquetípicas, a da evolução linear). Discuto agora as relações intertextuais do filme de Glauber que permitem esclarecer melhor a alegoria, uma vez que na nova condição de justiceiro, protetor dos oprimidos, Antônio estreita suas relações com o herói de um gênero específico: o western. Mesmo depois da conversão e do cumprimento da tarefa justiceira, Antônio não se integra na comunidade que favorece; a mancha que carrega o condena a um exílio renovado, como em westerns clássicos.[3] No entanto, sua imagem e percurso solitário lembram melhor o herói do faroeste italiano, figura carrancuda que chega ao local com ares de capanga do grande proprietário, termina aliado aos oprimidos e, consumada a luta, abandona o local com o mesmo ar enigmático da chegada.

De fato, o filme de Glauber explicita, em vários momentos, sua relação com a produção italiana cujo apogeu se deu exatamente na segunda metade da década de 60. Em *Deus e o diabo* havia referências ao western clássico. Em seguida, no cruzamento de empréstimos, a retomada e transformação do gênero na Itália acabou por industrializar uma iconografia do herói bastante afinada ao perfil que Antônio das Mortes tinha desde 1963. Há um novo layout do protagonista solitário – sua imagem, como a de Django, parece inspirada no matador de Glauber – e emergem ações "justiceiras" indiferentes ao universo da lei e da ordem, herdado do western clássico. Produz-se um contexto mais "realista" na exposição cínica do interesse material que comanda os engajamentos em nome da justiça. Paródia, deslocamento de valores, o western italiano altera as regras do gênero: ao lado de sua sabotagem ao idealismo presente no western clássico,

ele ressalta o aspecto lúdico, o prazer da representação da violência; confere uma valorização mais positiva ao “bandido social” das áreas periféricas, normalmente encarnado no rebelde mexicano; e retira o ar de bom-mocismo das figuras nômades, enigmáticas, que põem sua competência a serviço de uma causa que lhes permanece alheia. Na forma clássica do gênero norte-americano, o herói viabilizava a vitória da lei e da ordem contra o império da violência; transferia para uma nova geografia e um novo tempo histórico o São Jorge da lenda medieval, no renovado combate contra o Mal para assegurar o progresso. Nesse contexto, combater a tradição local de mandonismo significava que o herói (civilizador) devia preparar o caminho para a estrutura jurídica de uma sociedade burguesa entendida como ideal de democracia já realizado (o western clássico exaltava os heróis como fundadores da sociedade atual). A ideia de modernização tinha dimensão épica, identificada ao avanço de uma ordem vigente que se assumia como legítima. Contrariamente, a lei do faroeste italiano é a do avanço de um darwinismo social que, na paisagem do western, se realiza em estado pleno. O terreno é de heróis contraditórios, profissionais; quando muito, figuras da revolta movidas por um ideal de vingança compatível com a rebeldia anárquica do bandido social (plebe mexicana às voltas com “gringos” e proprietários, e cangaceiros às voltas com coronéis e volantes). Ou seja, estamos diante de uma configuração da experiência rural mais próxima à do cinema que Glauber criou no início dos anos 60. Em *O dragão da maldade*, o cineasta inclui em seu programa essa aproximação: retorna ao imaginário nacional do sertão e, ao mesmo tempo, cita o gênero italiano que industrializou o estilo Antônio das Mortes, na coreografia da violência, na imobilidade enigmática do herói quando de sua chegada ao palco das ações, na intensidade das cores.

Reconhecido esse diálogo, é preciso lembrar que, na perspectiva de Glauber, a legitimação da violência do oprimido se dá pela sua inserção numa teleologia da história (caminho em direção à justiça). Dado que o afasta do darwinismo social do western italiano, no qual o Mal resulta de uma grande engrenagem social em que todos se encaixam, incluído o herói cuja independência é garantida pela competência no gatilho. Tal darwinismo tem um quê de transposição, para outro contexto, de aspectos do *film noir* no que toca à oposição herói / mundo, ao labirinto de interesses que assedia a individualidade em sua travessia. Curiosamente, esses são os dados que aparecem, no cinema

brasileiro, em *O bandido da luz vermelha*, filme cuja ironia à visão teleológica do social inclui um tratamento paródico da lenda popular do São Jorge, com as associações já aqui comentadas. E também a transposição inversa, do rural para o urbano, expressa na fórmula "faroeste sobre o Terceiro Mundo", na figuração do cangaceiro na cidade, na referência ao "cangaceirismo político" de J. B. da Silva. É a mesma chave do darwinismo social que não oferece outra saída que não a da construção da mônada do *tough guy*, para o êxito ou fracasso, mas sempre radicalmente individual na assunção de um destino. Glauber quer manter no horizonte a ideia da luta como plena de sentido para a comunidade, indo além da questão da liberdade do herói diante de um mundo hostil. Contrária à constatação irônica do "cada um por si" do gênero italiano ou mesmo de um filme como *O bandido*, sua perspectiva recusa o esvaziamento da ideia de revolução como projeto coletivo. Deve, então, compor a figura do herói justiceiro enquanto expressão de tal projeto, sem deixar, por outro lado, que seu teor moral o reduza à figura do herói da lei e da ordem celebrada pelo western clássico. Constrói, no novo filme, aquele herói vencedor de duelos, tão a gosto dos gêneros industriais e também da tradição oral popular, pois a estratégia de comunicação assim o exige. A morte de um herói solitário em meio a um labirinto de disparates e engrenagens infernais ou mesmo a de um guerreiro-mártir (Coirana) estão fora de questão como lance final de sua trama. A conjuntura desfavorável parece solicitar uma alegoria de positividade mais palpável, o sacrifício deve ter a contrapartida do êxito visível. Nesses termos, a alegoria didática não quer ser uma recapitulação transfigurada do processo histórico (*Deus e o diabo*); pretende atualizar o mito pelo lado da moralidade (o dever ser) e encenar um percurso de consumação da justiça, uma vitória dos agentes do Bem. Ou seja, quer materializar o sonho da vitória do oprimido.[4] Toma então a lenda de São Jorge como cifra da representação, pois ela comporta, e exige até, a encenação de um momento de completude particularmente forte, pois a tradição, desde as Cruzadas, estabilizou São Jorge como santo vencedor, inspirador na hora da luta, e não como santo mártir. Foi nesses termos que a lenda encontrou sedimento na cultura popular, recolhendo projeções imaginárias de uma veia justiceira que Glauber procura converter em elã revolucionário. Partindo do santo guerreiro, o programa é afirmar um destino vitorioso de neutralização do Mal, o mesmo que tipifica o herói do western

clássico, numa representação em que tal herói não pode ser reproduzido à letra (todo o cinema de Glauber exibe o pressuposto de que a verdadeira justiça não foi ainda alcançada). É preciso, portanto, fazer valer a diferença entre as duas versões do gênero, marcar a originalidade do projeto: ao trabalhar a matriz do santo, é preciso fazê-la encarnar numa figura distante do bom-moço e do profissional cínico, repor os dados nacionais da violência rural e sublinhar a ideia de uma redenção possível.

Posto o desafio de harmonizar essas demandas, a solução de *O dragão da maldade*, no plano da relação com o mito, é produzir a relativa instabilidade, o deslocamento constante na figura do herói justiceiro. Daí porque se multiplicam os avatares do santo: Lampião, Corisco, Coirana, Antão e Antônio das Mortes (o mais efetivo no presente). Antão traz consigo a bênção da santa e do padre, monta no cavalo branco e empunha a lança de São Jorge, agora toda recoberta por uma fita verde-amarela, de modo a explicitar a nacionalização da mitologia, a sobrevivência do santo no seio do povo, a vocação nacional para a redenção. Essa virá das mãos do oprimido desde que este chegue à desobediência pela leitura nova e “correta” da tradição religiosa (cultos africanos, catolicismo popular) trazida pela experiência nacional da dor e da morte (como queria Paulo Martins em *Terra em transe*). Tal visão do processo exige a especificação de elementos mediadores, elos da corrente na passagem de Coirana a Antão. Esse trânsito tem sua continuidade espiritual na figura da santa, mas precisa da infalibilidade de Antônio no plano das ações, o qual, agora a serviço do povo, é o fiador da dignidade dos cangaceiros. Na “imitação de São Jorge”, é ele quem assume a carga da contaminação pelos influxos do tempo presente. Figura da impureza, sua ação faz a ponte entre mito e história.

É Antônio, não Coirana, a reserva maior de valentia e competência que o sertão traz de volta para atuar no presente. Não por acaso, há em *O dragão* essa insistência na “identidade de natureza” entre ele e o cangaço, expressa na fala do matador em suas reminiscências (ele e Lampião são inimigos, mas iguais no mútuo respeito) e na fala da santa que o exorta a se identificar com os “irmãos” que matou no passado. É preciso preservar a identidade de Antônio como emanação legítima do universo local e suas “maneiras”; apagar sua pertinência mais recente ao mundo da cidade, marcá-lo como homem que pensa conforme a tradição. Não por acaso, ele fala na lembrança da menina, misto de santa e

prostituta, morta no rio São Francisco pelas piranhas, associada por ele à santa que protege Coirana; por seu lado, o cangaceiro também se diz liquidado pelas piranhas, fazendo correr a rede simbólica em torno do nome dessa pequena cidade dominada pelo coronel.[5] A cidadania de Antônio na tradição sertaneja é reconhecida por todos dentro do filme, inclusive o coronel (este, apesar de vê-lo como inimigo, não o acusa de "invadir" o espaço da tradição como o faz em relação ao professor – o citadino). Com tais demarcações, *O dragão da maldade* traça a fronteira entre seus "heróis dignos" – associados à tradição local, mesmo quando vêm para questioná-la – e as "personagens laicas" do mundo atual, que não têm a mesma dignidade.

A fronteira entre os "heróis dignos" e as "personagens laicas" é visível na forma como se colocam os dramas, apesar do fluxo de contaminações. Ao lado do tom próprio à atualização do mito de São Jorge, há o registro mais prosaico dos pequenos dramas de Jardim das Piranhas, dentro de um encaixe *sui generis* entre o paradigma atemporal do herói infalível e as circunstâncias específicas de sua arena de atuação. Em verdade, a condição de Antônio a meio caminho entre mito e história, entre matador lendário, profissional aposentado e encarnação de São Jorge, se espelha na própria encenação, gerando a típica mistura de estilos e gêneros de representação no cinema de Glauber.

Essa "mistura constitutiva" é expressão do conflito entre as ordens do tempo que preside *O dragão da maldade*. O mundo camponês de Coirana, de Antão e da santa afirma um tempo evangélico que demanda um tipo de imagem resolvida nos *tableaux* cuja referência é a iconografia cristã pós-renascentista. A aura de Antônio das Mortes se constrói a partir da vinheta de abertura e outras composições que destacam a imagem do herói solitário cuja referência pode ser o cordel, mas também o western. Em contraste, o mundo do coronel se abre como espaço de uma domesticidade decadente, assolada por figuras corruptoras, palco de melodramas que exacerbam uma tendência kitsch que às vezes contamina o próprio espaço mais dignificado do oprimido, no qual circulam as figuras destinadas a preservar o mito. Fato significativo, nesse mundo do proprietário em crise, é o próprio coronel quem se afigura à personagem mais digna, composta em sua inteireza, enquanto as noções de kitsch e corrupção se associam de modo especial às figuras mais urbanas, as que vieram com a modernização que atinge Jardim das Piranhas: o delegado Matos, Laura e o

professor. Ou seja, as que, desde a sua primeira aparição, já insinuam esse tempo linear da história material, o terreno prosaico de Jardim das Piranhas, em suas roupas, atitudes e falas.

Típicas personagens de um tempo pós-mítico, Matos, Laura e o professor estão no centro do drama doméstico e atestam um tempo que vinha fluindo em Jardim das Piranhas, com seus desejos, ambições, mazelas, fofocas. Sugerem um mundo onde a figura tradicional do poder já definia o seu ocaso – Horácio, idoso e cego – sem, no entanto, perder o carisma. Incapazes de precipitar a mudança em seu favor, eles nos dão clara ideia de ter atravessado uma pasmaceira, um tempo vegetativo somente ameaçado pela impaciência de Laura diante da covardia de Matos, o delegado servil sem coragem para esfaquear o velho cego. A chegada de Coirana e seu cortejo, a vinda de Antônio das Mortes, os encontram numa situação de equilíbrio instável e acabam por oferecer a ocasião para que tudo se revele e se resolva num momento histérico. Inversamente, o desenvolvimento dessa pequena intriga, que envolve as “personagens laicas” de *O dragão da maldade*, acaba por precipitar a violência em maior escala.

A sequência decisiva do drama doméstico do coronel resume muito bem o perfil das três figuras mais urbanas. Quando Mata Vaca chega à cidade, Batista, o servidor fiel e guia do proprietário cego, toma coragem e denuncia o *affaire* entre Laura e Matos. Capturados os amantes, o coronel faz questão de conduzir a vingança a céu aberto, exibindo os “pombinhos” e gerando uma verdadeira histeria geral: sua imprecação encontra eco na “diversão” dos jagunços, na gritaria medrosa de Matos, na intervenção do padre. A cena se concentra em frente ao bar da praça (palco de todos os grandes lances). Num dado momento, aproveitando a confusão, Matos toma o revólver de um jagunço e fulmina Batista, enquanto o professor atira cachaça no rosto de Mata Vaca, dando ensejo à entrada dele, de Matos e de Laura no bar. Os três acuados a portas fechadas não vivem nenhuma solidariedade: é cada um por si. Laura, de início, reclama o descumprimento das promessas de ser levada de volta à cidade. O professor observa a miséria do trêmulo Matos e reitera seu sarcasmo e ressentimento, tripudia sobre a falta de saída do delegado em pânico, xinga-o de covarde. Laura silencia, afasta-se dos dois. A cidade os aguarda, força a porta. Figura mais decidida na condução do seu interesse, é Laura quem toma a iniciativa e encaminha o desfecho da cena. A câmera salta para fora do bar, colhendo de

frente a imagem da mulher que sai e, em meio a silêncio e expectativa, anuncia: “Pode deixar Horácio, eu mesmo vou liquidar esse canalha”. Personagem oblíqua do drama, lançado para dentro da cena meio por capricho, o professor sai lentamente do bar, aproveitando a atmosfera criada por Laura, que chamou a si o controle da situação. Matos, apesar de armado, não esboça reação, confirma sua covardia. Mata Vaca abre a porta num rangido lento e some na escuridão do bar; em silêncio, retorna segurando o delegado. Laura não hesita, enche o ex-amante de facadas e seus gritos pontuam os gestos obsessivos, enquanto Horácio repete: “Estamos vie grotesco (pequenongados, Batista”.

No momento de clímax da sequência, o plano em frente ao bar é longo, como é regra do filme. Observa a cena numa visão de conjunto, desde a saída de Laura até a queda de Matos, quando então um movimento em zoom nos conduz ao primeiro plano do rosto do coronel aliviado com a vingança, ao lado da mulher que continua desferindo seus golpes à exaustão. Há nesse plano um jogo com as cores fortes, berrantes, que servem de comentário ao drama, principalmente nos instantes finais: o cabelo loiro e o vestido roxo de Laura se combinam ao vermelho da parede do bar e ao laranja da roupa do coronel. Em toda a sequência, a trilha sonora traz a modulação de ruído histérico e silêncio, própria ao cinema de Glauber nos momentos de ruptura. Os ingredientes do drama são trabalhados em excesso, de modo a fazer do aparente naturalismo algo ostensivamente empostado e, por isso mesmo, simbólico na qualificação das personagens. A crítica e o próprio Glauber apontaram certa inspiração shakespeariana na composição dessa intriga familiar, com seus lances cruentos, vivida por personagens obcecadas pelo poder. A associação não é totalmente indevida, mas tende a anular a mediação de um longo percurso de dramas burgueses, cujas personagens têm uma estatura mais prosaica e aparentada com o que vemos em *O dragão da maldade*. Na verdade, é essa dimensão pequeno-burguesa que marca Laura, Matos e o professor. Os dois homens, em especial, são figuras por demais aviltadas, de jogo acanhado, para suportar a ressonância de grandes personagens trágicas no seu drama de província.

Laura compõe, desde sua primeira aparição, o estereótipo da *femme fatale*: longa piteira, baforadas, vestido roxo e olhar de Eva. Das três personagens de transição entre o campo e a cidade, é a mais forte e efetiva, centro da intriga que precipita as ações e deflagra o mecanismo da vingança. Dentro do estereótipo,

ela se alinha à galeria de mulheres associadas ao poder, cortes do cinema de Glauber (de Sílvia, de *Terra em transe*, à mulher de Brahms, de *A idade da terra* – ambas vividas por Danuza Leão), figuras do descaminho que se opõem às encarnações de um espírito materno, forte, abnegado, virtuoso, polo de uma "correção de rumo" na vida dos homens (Rosa, de *Deus e o diabo*; Sara, de *Terra em transe*). Tal espírito materno se encarna em *O dragão da maldade* na santa portadora do carisma da religião popular, sincrética, protetora de Coirana e Antão, redentora de Antônio. A oposição santa / prostituta se reapresenta aqui, de modo a figurar, na esfera dos homens, uma separação de territórios – sublime (popular-camponês) e grotesco (pequeno-burguês) – que se desenha a partir de suas relações com as figuras femininas. Laura se posta com dignidade na função: é necessário que ela não se avacalhe para sustentar o drama. No entanto, é no seu relacionar, como figura do desejo, que as personagens masculinas adentram um desses territórios, o grotesco. Também é na adesão à santa, como força espiritual, que elas ascendem a um plano mais elevado.

A avacalhação do delegado se prepara desde a primeira conversa com o professor no bar de Jardim das Piranhas, logo após a chegada de Antônio das Mortes. Jogando bilhar, eles falam de mulheres, e o professor insinua o *affaire* de Matos com Laura, as vantagens que recolhe por estar "de cama e mesa" com o dono do poder, tudo dito com um ar de deboche às ambições do delegado, que fala em ser prefeito, deputado, até senador. Matos já definira seus projetos ao justificar, para o coronel, a presença de Antônio em Jardim das Piranhas, despertando no velho a indignação pela referência a capitais do Sul, indústria, reforma agrária. Agora, no bar, ele reitera o discurso desenvolvimentista, diz acreditar em novo ciclo de crescimento econômico no Nordeste. Atrás de sua aparência cafona e fala insegura, pretende ser um líder modernizador, do tipo encontrado no western, cujo desejo é ver a região pacificada, condição para atrair investimentos, abrir o caminho do progresso material. Quer a carreira política, de início sob a proteção do coronel cego, que parece estar no fim; o importante é ter paciência para herdar Laura e as vantagens trazidas pelo seu oportunismo. Percebe-se um homem medíocre, fraco, que se leva muito a sério, em contraste com o professor que, igualmente medíocre, não guarda ilusões sobre si próprio e não faz senão expressar seu desencanto com tudo, assumindo a postura de bufão a comentar de modo sarcástico os acontecimentos. No bar, faz

Matos de palhaço sob os olhares de um Antônio das Mortes impassível; provocador, leva a humilhação do delegado ao extremo grotesco, funcionando como estopim da solene declaração de Antônio quanto ao lado em que escolhe ficar: o mundo dos coronéis perdeu a dignidade.

Comentarista, espécie de voz cúmplice da narração de *O dragão da maldade*, em alguns episódios, o professor não compõe propriamente a figura do saber; sua ironia é fruto do ressentimento de quem se afoga no álcool e vive nesse fim de mundo, o último estágio de uma queda que parece sem retorno, até que Antônio o resgate. Sua rotina é a conversa no bar, a canção de "dor de cotovelo", o riso pronto a cada drama alheio, a inatividade, o tédio, a impotência. Deflagrada a crise em Jardim das Piranhas, sua postura oscila entre a reiteração do sarcasmo (como na cena em que responde com uma gargalhada, regada a pinga, a invasão da praça pelo grupo de Coirana) e o envolvimento a sério nos dramas das outras personagens: socorre Coirana ferido na praça; em seguida, embora seja sarcástico diante de seu sofrimento, ajudado por Antônio, conduz o cangaceiro para fora da cidade, rumo à montanha, e depois marca presença em diferentes momentos de sua agonia. Envolve-se no *affaire* de Matos para, em seguida, ir ao extremo do desprezo e do descompromisso ante o destino do rival; leva ao cemitério o corpo do delegado para, a meio caminho, abandoná-lo, juntando-se a Laura no ritual macabro em cima do cadáver. Nessas oscilações, a expressão mais viva de seu desejo se dá nas ocasiões de morte: há o sexo no enterro de Matos, o resgate do corpo agonizante de Laura em meio à confusão do combate, numa fixação que assinala seu sonho regressivo dentro da constelação de descargas que selam o transe final. Passado o combate, o que se anuncia é seu retorno ao estado anterior, não à militância. Quando ele observa o novo São Jorge no cavalo branco, seu corpo se mantém de costas para o grupo que se afasta. Esse é o último gesto de sua ambiguidade e imobilismo, quando ele parece emergir do sonho militante e da esdrúxula parceria com Antônio.

O citadino que representa as letras em Jardim das Piranhas na verdade não precisaria entrar no combate para contribuir para a *débâcle* do mundo do coronel Horácio. É lapidar a proclamação do próprio coronel no reconhecimento da ameaça que ele representa, homem da cidade, agente do apocalipse: "Então você é o Anjo da Peste! É a besta-fera que eu estava esperando. Não é aquele cangaceiro vagabundo, não. Só podia ser um homem como você, daqueles

errantes desgraçados que vêm da cidade para semear a ideia de destruição". Sinal de uma escolaridade que indicia mudanças no mundo rural, o professor traz, em verdade, algo mais: sinaliza também a estagnação, o caráter precário do processo civilizatório; encarna uma decadência precoce que se instala antes mesmo da consumação efetiva do progresso, num meio caminho que corrói o passado e não tem forças para afirmar o novo. Como então se engaja na luta para tirar Jardim das Piranhas da alienação, alheio que é a esse passado heroico que retorna?

## 5. OS PERCALÇOS DA EXEMPLARIDADE E A OUTRA ALEGORIA

Das personagens laicas do pequeno mundo em que mergulhamos, o professor é a figura mais contraditória, sintoma dos mais expressivos da própria oscilação de *O dragão da maldade*. Na dimensão grotesca e acanhada de sua experiência, ele traz o intelectual para dentro da alegoria. Sua conversão, ao final, completa o elenco das peças para o combate exemplar, dentro do esquema do teatro do oprimido.

Não é difícil aceitar tal conversão na estrutura e regras do jogo desse teatro. Age sobre ela a mesma força mágica que preside todas as conversões – influência do sagrado sobre Antônio e os que terminam por acompanhá-lo na luta. No combate final, o momento catártico reúne heróis protegidos pela força do santo e que dotados de um novo carisma são eficazes onde nunca o teriam sido. O "sonho de redenção" realizado na praça é um quadro que, como outros na sucessão dos teatros de *O dragão da maldade*, tem certa autonomia de composição, sem rigorosa continuidade com os demais. As cenas do filme, embora se encaixem numa história linear, tendem a ser bloqueadas como unidades justapostas, esquema favorecido pelo uso de planos-sequência e composições que funcionam como um *tableau* independente. Mesmo nas sequências de montagem em que a ação se precipita e a confrontação envolve muita gente, há lugar para esse efeito de *tableau*, como é o caso do plano fixo do coronel, Laura e jagunços de Mata Vaca, antes do combate, no momento das imprecações diante da igreja. O coronel e Laura se põem no topo da composição, cercados dos rostos dos jagunços imóveis, que parecem posar, como figuras simbólicas, para o olhar fixo da câmera, enquanto, atrás, a paisagem do sertão de

Milagres parece um pano de fundo feito a pinceladas. Esse tipo de composição ressalta uma leitura da personagem e da ação como *paradigma*, uma exposição do gesto exemplar, arquetípico, de cunhagem do que é momento vivido por estruturas de significação já dadas. Antes citei o tratamento visual das figuras do evangelho de Coirana, a vinheta de Antônio das Mortes, a investida final de Antão para enterrar a lança no coronel (destacada pela repetição e a luz "estourada" que "consagram" o gesto e o separam do conjunto da luta), a composição da *femme fatale* em Laura, a representação do "povo" como horda invasora que ameaça, a estrutura do *páthos* barroco da morte que privilegia até o cadáver de Batista quando nos braços dos jagunços. A citação, nesses casos, confere uma tonalidade de repetição ao observado, de atualização da imagem extraída de contextos distintos: mito, teatro popular-religioso, pintura, gêneros industriais do próprio cinema, melodrama burguês. A escolha depende da esfera em que o filme quer inscrever a personagem, dentro da demarcação entre sagrados, dignos e prosaicos. Tal inscrição nem sempre se faz a partir da composição visual da cena, mas também através do comentário sonoro que bloqueia sequências inteiras, a exemplo dos lances do *affaire* que envolve Matos e Laura, alvo de paródias musicais. Ao longo do filme, os comentários da narração apresentam uma modulação muito peculiar, pois podem mudar rapidamente de tom entre uma cena e outra, mesmo quando está em pauta a evolução de dada personagem. É o que acontece, em particular, na sequência da conversão do professor na véspera do grande combate e na própria empostação dada à sua parceria com Antônio, ocasião de luta marcada por pequenos teatros dentro do teatro maior da praça.

Após a grande ópera do massacre, Antônio procura o professor à beira da estrada e o resgata em meio a caminhões estacionados num posto de gasolina. Nessa atmosfera pesada, o comentário over – Noite Ilustrada canta o "Volta por cima", de Paulo Vanzolini – produz um efeito paródico que atinge a fossa do professor e a própria gravidade estampada no rosto de Antônio das Mortes. Este olha off, compenetrado, enquanto carrega o companheiro emoldurado pelos caminhões, mas o contexto urbano (incluída a música) faz retornar um tom de melodrama que já contaminou a lenda quando do remorso de Antônio pelo sofrimento de Coirana. Há aqui a marca do tempo que corrói, desatento às glórias passadas. Entretanto, o movimento seguinte é de elevação, de retorno ao tempo da lenda, quando saltamos da cidade para a montanha. Com Antônio de

tempo da lenda, quando saltamos da cidade para a montanha. Com Antônio de volta ao seu território, a postura da narração se inverte. A paisagem típica do sertão, a imagem de Coirana / Cristo e o som do cordel criam a atmosfera para uma leitura séria da redenção do professor decadente. A força do mito popular o salva da corrosão do tempo presente e o prepara para a confrontação final.

Estranhos companheiros, Antônio e o professor travam, na iminência da luta, um diálogo que explicita, num pequeno lance de peça didática, a exemplaridade do seu combate como “reconciliação das letras e das armas”. Na hora das imprecações, a sucessão dos gritos para o inimigo é cortada ao meio por esse diálogo, espécie de “exposição de tese”, na qual Antônio manifesta seu enorme respeito ao valor das ideias e se põe a seu serviço. Desde o início, Antônio dedicou ao professor certa reverência.

Mas soa estranho aqui esse erigir a ideia – associada à política e posta como

instância exterior à religião – como o valor maior num contexto em que a razão já foi afastada como fundamento da ação histórica e se viu toscamente representada pela figura inepta do próprio professor (só redimida nessa metamorfose mágica). Antônio proclama que seu compromisso de guerreiro é com o plano sagrado, no qual vale a intuição do certo e do errado, sem prestar contas ao mundo dos homens (“Meu negócio é só com Deus”). Em complemento, Antônio define a esfera do professor como a da política: luta pelo poder e conflitos ideológicos na escala dos homens. Quando diz “Lute com a força de suas ideias que elas valem mais do que eu”, ele dá precedência ao plano laico das ideologias históricas, dirigindo-se, no entanto, a quem não formulara ideologia nenhuma. O homem de armas delega a liderança a quem ele próprio tirou do fundo do poço, em um contexto no qual não há ideias políticas alheias à religião que possam guiá-lo, e no qual a figura do revolucionário é a do místico cantado pela tradição (cuja revolta é contra a ordem e a razão). Sua reverência é, nesse contexto, uma mensagem imposta. Na ação efetiva, o filme faz valer o sentimento de justiça formulado nos termos bíblicos de Coirana e de Antônio. O professor não tem a função “clássica” do intelectual e estamos longe de qualquer elogio às “luzes” vindas da cidade. O herói positivo define-se a partir da coragem para pegar em armas e do paradigma da vingança, denominador comum que une os combatentes.

Em verdade, o que se atualiza, nessa tese que coroa a fábula no espaço do sertão, é aquela promessa de guerrilha não realizada por Paulo Martins no universo de *Terra em transe.* Em Eldorado, as armas se articularam ao mito para perpetrar o golpe, instante catártico dotado de um sentido claro: derrota das forças populares. Em 1967, na dramatização dos momentos-chave dessa derrota, o poeta-jornalista viu revelada sua condição excêntrica dentro da política de Eldorado. Na hora do golpe, foi patente o antagonismo entre as armas e as letras. Aqui, a condição marginal do professor, sua excentricidade como marca da “modernização espúria”, se põe como uma disponibilidade para a guerra sem compromissos. Seu envolvimento poderia ser entendido como instância de “gesto gratuito”, fosse totalmente laico o contexto de sua intervenção. A moldura mítica introduz a inspiração do santo viabilizada pela ação de Antônio, o homem de armas de quem o professor, modestamente, quer ser apenas a sombra. A utopia guerrilheira se desdobra então nessa encenação cerimoniosa da

reconciliação “das armas e das letras”, a qual determina a eficácia da luta em favor do oprimido. Na afirmação programática do sonho, Antônio muda de lado, como que para dar o exemplo às forças da repressão; o professor passa à militância, como que para sugerir um caminho de redenção, derivação positiva para aqueles cuja razão não os poupou de um passado recente de perdas e frustrações. Diante do homem de armas e do homem de letras, o movimento essencial do mito popular é o de atingir o coração, inspirar, unir, operar o milagre pelo qual, como uma frente, participam da correção dos males encarnando o santo do povo. Para o bem da pedagogia, Antônio se ilumina e passa para o lado do oprimido. E até mesmo a figura do desleixo, de roupa escura, toda desalinhada, salta de sua exasperada impotência para a aventura da luta armada.

No combate, a personagem mais corrosiva, “Agente da Peste”, expressão maior do desajuste estrutural da pequena sociedade, sai do desengano e renasce das cinzas. Sua fulguração, no entanto, é momento de revanche precário de ideias e sua militância não tem forças para se estabilizar. O teatro da praça consegue reconciliar a força das armas, o prestígio das letras, o carisma da religião e a lança do oprimido. Mas nem bem terminada a batalha dissolve-se esse coletivo e também a alegoria pedagógica com seus heróis exemplares. O efeito épico-didático se confronta com a atmosfera melancólica das retiradas. Desgastando essa alegoria mais pedagógica que aciona o mito de São Jorge, há a contaminação da cena de *O dragão da maldade* pelos dados mais típicos do presente histórico com o qual o messianismo revolucionário tem dificuldade em ajustar contas. O filme se programa como representação, que reconhece no mito seu princípio organizador, mas reconhece a efetividade de outras esferas na condução dos acontecimentos. Para mostrar sua vigência, a lenda precisa se “atualizar”, mergulhar no presente vivido como um paradigma capaz de suplantar, inscrever outros influxos do tempo. Entretanto, o modo como o filme projeta o mito, na situação atual produz o conflito entre as ordens do tempo que aí operam. A atenção ao presente, a necessidade de “retratá-lo”, se desdobra num diagnóstico da atualidade (1969) que possui nítida ambivalência. Essa é essencial e define a presença de outra alegoria no filme de Glauber, referida ao contexto sombrio que cerca *O dragão da maldade.* Nas infiltrações do moderno que criam essa outra alegoria, temos o reconhecimento da força do presente e, ao

mesmo tempo, a sua condenação.

De um lado, a crônica de Jardim das Piranhas acentua a força da "ordem linear" do tempo da tecnologia, polo de mudanças que descentra a teleologia revolucionária. Tal ordem se anuncia logo de início, quando se deixa claro o processo de invasão do presente pelo passado, o contexto de atualidade que demarca e cerca o espaço do teatro pedagógico, a ativação de "sobrevivências" de um mundo arcaico. E essa mesma ordem ganha destaque nos planos finais, "competindo" com a projeção futura do mito de São Jorge: Antônio segue de costas à beira da estrada, ao lado do posto da Shell, enquanto a energia própria do movimento dos carros e caminhões define outro ritmo e ligação com um mundo maior. Terminar com os sinais da integração desse pequeno mundo (palco do teatro do oprimido), na rede de relações que evoca até a ordem internacional, é um gesto que não colabora para o efeito de esperança que se procurou criar com a saída do São Jorge verde-amarelo a cavalo. O contraste é flagrante. E essas imagens do mundo técnico atestam a incorporação de uma situação de fato que o filme deseja reconhecer e incluir em seu jogo. Senão, por que seria tão ostensivo em seu cotejo passado / presente desde a abertura?

De outro, a textura própria do mundo atual construída em *O dragão da maldade* reforça uma ideia de decadência que esvazia perspectivas de redenção. Em outras palavras, estigmatiza a modernização. Tristes são as suas figuras (Matos, Laura, o professor); carregam a morte consigo, a corrosão, e disso se salvam apenas os que retornam à tradição sertaneja, selam uma continuidade. Dada essa lógica, é natural que tudo se deflagre pela força do passado que convoca o presente a fazer história, como observei a propósito de Coirana. Para que se engendre o futuro, é preciso apelar ao universo anterior à decadência presente: o sertão de heróis nacionais cheios de dignidade. Em suma, o Brasil arcaico é a reserva moral da revolução.

Tal ideia do Brasil arcaico, assumida como base de um encaminhamento prático, nos traria uma espécie de radicalismo camponês, no qual a religião e o mito popular substituiriam o guevarismo, a teoria do foco (vigente na esquerda militarista naquele momento), como suporte da guerrilha nos países periféricos.

No entanto, embora acentue a dignidade do campo e veja nela a oferta dos mitos que podem alimentar a ação revolucionária, o filme reconhece – isso diz a sua outra alegoria – que o terreno de atuação desses mitos está já contaminado pelo avanço da modernidade técnica e econômica, de modo a tornar inevitável a referência ao centro de onde parte essa dinâmica das máquinas que invade o sertão e arcaíza o grande teatro de justiceiros e jagunços: a estrada que corta o mundo provinciano exibe a articulação mais geral que descentra a batalha da praça. O sertão aqui não é o passado, história pronta, configuração fechada que se poderia retomar como alegoria, interpretação da experiência vivida que já fechou o seu ciclo (*Deus e o diabo*). Ele é o aqui e agora incerto, a interrogação. Perdida a perspectiva de um sertão-mundo, microcosmo fechado e alegoria da nação, ganha força a pergunta sobre a sua forma de inserção na sociedade atual e relações contraditórias de complementaridade e antagonismo. Em suma, é inevitável o cotejo da matriz de São Jorge com o contexto da modernização.

Embora tenha seus momentos esquemáticos, *O dragão da maldade*, por força do reconhecimento da necessidade desse cotejo, constrói uma alegoria que ultrapassa o simples retorno ao "nacional-popular" do início dos anos 60. O filme desconfia, sem dúvida, da modernização e lhe endereça a condenação moral. Mas sabe da sua efetividade, do quanto ela negou a antiga teleologia do sertão / mar e exige a sua inclusão no diagnóstico geral, aqui formulado de modo oblíquo. Nesse sentido, Glauber tem uma forma muito peculiar de trabalhar a articulação arcaico / moderno, *inversão da colagem tropicalista.* Nesta, o moderno expõe o disparate do arcaico, produzindo a incorporação paródica dos clichês da cultura dos avós. Em *O dragão da maldade*, é a dignidade do arcaico que desautoriza o "moderno espúrio", produzindo a crítica do presente como um avanço cheio de equívocos, efetivo porém viciado. A alegoria de Glauber é a expressão do descompasso entre a teleologia da história, que se queria, e o fluxo do tempo que se impôs. O real, modernizante, é ilegítimo; o passado é força simbólica, fonte da revolução, mas sua eficácia está comprometida porque não pode agir sem se contaminar com o presente, essa engrenagem a reduzir o sagrado a simulacro. Reunindo os termos, vem a ambiguidade final que, face à dificuldade em reconciliar a utopia revolucionária e a dinâmica efetiva do país real, justapõe a esperança do teatro da praça e a melancolia da beira da estrada. A presença fundamental do plano-sequência em *O dragão da maldade* está

longe de ser um dado específico, diferencial. No final dos anos 60, no cinema brasileiro, é nítida a tendência a privilegiar o plano-sequência como traço de estilo. Isso acontece nos filmes de Glauber, dando sequência ao que já se configura na segunda parte de *Deus e o diabo*, e também em filmes como *Os herdeiros* [1970], de Carlos Diegues, e *Os deuses e os mortos* [1970], de Ruy Guerra, cineasta que, bem antes, já fizera o movimento em direção à "câmera na mão" e ao plano-sequência em *Os cafajestes* [1962]. Presente no cinema novo, em consonância com uma tendência do cinema europeu, o plano-sequência ganhou diferentes funções. Marcou encontro com formas de teatro e de presença diante da câmera, que tanto podiam confirmar a "vocação realista" proclamada por André Bazin,[6] quanto podiam instalar uma franca ruptura com o ilusionismo. O que os filmes citados, entre outros, colocaram em pauta foi uma estrutura em que o plano-sequência ensejou uma teatralização que sugeria a dimensão alegórica do que se via e ouvia, ao mesmo tempo que se articulava com estilos opostos: da composição calculada tendente ao geométrico aos transbordamentos de uma tendência expressiva de rédea solta.

Dentro do quadro internacional de revisão do cinema, o final dos anos 60 torna mais nítida a relação entre anti-ilusionismo e intervenção política. No Brasil, o debate sobre a natureza da imagem e seu potencial crítico se articulou à análise das relações de poder: no Estado, no mundo do crime, na família, na própria sala de projeção. Nesse processo, *Câncer*, de Glauber Rocha, é a experiência de 1968 que assinala uma radicalização, pois se põe como ensaio, então inacabado, de exploração sistemática da longa duração do plano, exemplo especial da justaposição de planos-sequência em que a câmera se move para documentar cenas improvisadas, interações entre atores e não atores levadas à saturação. A cena, a todo momento, escancara os sinais de sua própria regra sem deixar de lado a função de ativar um imaginário que estimula a discussão política. Resulta uma peculiar sucessão de quadros relativamente autônomos, que torna evidente a precedência de uma escolha formal sobre os outros aspectos do filme, e o plano-sequência adquire uma dimensão mais nitidamente estrutural. Esse é o dado que interessa examinar agora: a recorrência de um procedimento diferencial que não depende de motivações vindas de cada cena e se põe como uma constante que convida à fruição da estrutura, tal como acontece em *O anjo nasceu*, *Matou a família* e *Bang Bang*. Na primeira parte do livro, destaquei o

modo pelo qual a invenção notável de novas formas de relacionar voz over e flashback marcou a dupla *Terra em transe* e *O bandido;* agora o traço de invenção que destaco é a forma como se trabalha o plano-sequência nesses filmes de Bressane e Tonacci, que obrigam à reflexão sobre a própria situação do espectador, deixando claro que é preciso um discurso sobre a duração inscrita na imagem, se quisermos dar conta da proposta do cineasta e sua relação com o contexto.

1 O caráter sintético dessa primeira sequência, que anuncia todo o cotejo de mito e história, permite a Marie-Claire Ropars-Wuilleumier tomar os dez primeiros planos do filme como baliza para a sua interpretação. Ver “Le film comme texte”. *Le Français Aujourd’hui*, n. 32, jan. 1976.

2 Além da obra de Antonio Callado, há o filme de 1989, *Kuarup*, direção de Ruy Guerra.

3 A sua condição se assemelha, nesse particular, à dos heróis de John Ford interpretados por John Wayne, em *Rastros de ódio* [1956] e *O homem que matou o fascínora* [1962].

4 Essa postura de materializar o sonho do oprimido, aliada ao pressuposto de que é a consciência mítica que engendra a revolução, se liga ao texto de Glauber “A estética do sonho”, escrito em 1971, em parte como resposta às críticas ao filme, publicadas na revista *Film Quarterly*, da Califórnia (ver Allan Francovich, “Glauber Rocha”, in *Film Quar-terly*. Berkeley: California Press, n. 2, v. 23, dez. 1969, pp. 59-62). Para ler o texto, ver Glauber Rocha, *A revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

5 R. Johnson chama a atenção para esse espelhamento (sacrifício da moça / sacrifício de Coirana) e seu papel na conversão de Antônio. Ver *Cinema novo x 5 – Masters of Contemporary Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1984, p. 146.

6 André Bazin, *Qu’Est-ce que le cinéma?* [1958-62], 4 v. Paris: Éd. du Cerf, 1975.

# ALEGORIA EM NOVA CHAVE: A TRANSGRESSÃO DO CINEMA EXPERIMENTAL

# O ANJO NASCEU E MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA ALEGORIA E AGONIA

# O ANJO NASCEU

## 1. O ESTILO DISJUNTIVO E AS ORDENS DO TEMPO

O mundo da periferia observado por Júlio Bressane é a antítese da "cômica província" de Rogério Sganzerla. Mostra-se pelos flancos, quase inabitado, enquanto seguimos dois bandidos em fuga, da favela às margens da cidade, numa sucessão de lugares desertos. Há poucos sinais, sempre indiretos, do contexto imediato da jornada. A sociedade como que se exila da tela e não se exibe nem mesmo para oferecer os dados usuais das histórias do gênero; é representada apenas pelas vítimas que pagam o preço de estar lá, no caminho da fuga.

A solidão dos dois bandidos é um dado gráfico. O vazio os emoldura a cada imagem, constituindo o mundo como "paisagem" inerte, seja a estrada, a favela, o parque de diversões. Mergulhamos numa rarefação radical. Nada de ações secundárias, contatos com figuras de apoio, renovados confrontos com a polícia (que permanece invisível). Nada de imprensa, televisão, delegado, político, prostituta, traidores. A ação dos bandidos não admite negociações, não é peça de nenhum esquema: o único dado de sua interação com o mundo é a violência. No espaço rarefeito, esta se adensa em sua brutalidade, incomoda pela feição de guerra total, sem piedade; é instância de mortes a sangue-frio, respondendo a

uma disposição para o crime que extravasa a necessidade prática trazida pela operação de retirada. Santamaria, o bandido branco, e Urtiga, o bandido negro, não reivindicam justiça ou proclamam sua crueldade como retaliação tipo "olho por olho" nos moldes do bandido social de Glauber, não fazem do passado uma justificação do presente ou projetam um destino social a partir de sua opção de violência. Descartado o discurso sobre os motivos de sua "passagem à ação" e radicalidade, qualquer observação deve partir da textura própria do que fazem, da trajetória visível feita de tarefas urgentes, de sobrevivência.

No plano das ações, a jornada dos bandidos é a referência exclusiva: sua violência transgressora, o convívio no aqui e agora. Inútil buscar na vizinhança os dados que ajudem a situar a dupla, saber um pouco mais de sua imagem "pública" para além do fato de estarem na mira da polícia, sós contra todos, talvez marcados para morrer. Nada se encontra nas páginas do único jornal que o bandido negro folheia, em dado momento, procurando a notícia do crime da véspera. Nada na tela da TV que, quando ligada, traz a cobertura da chegada do homem à Lua, o que é matéria para muito comentário, mas não incide sobre o futuro imediato da dupla, sobre a sua vizinhança.

Na observação do mundo diegético, é rigorosa a sucessão linear que se atém à fuga dos bandidos. Se há soluções de continuidade no processo narrativo, essas vêm de imagens e sons sobrepostos à jornada, comentários que não se misturam à ação central e marcam a intervenção escancarada de quem narra a história. A chegada à Lua, por exemplo, não está no plano das ações de efeito prático, mas é central como dado de alegorização em *O anjo nasceu*, pela simetria que engendra e a oposição lapidar que estabelece entre as duas jornadas: astronautas e marginais. É, portanto, uma forma especial de "ressonância" que o arranjo da narrativa sugere, emblema de outra temporalidade e projetos. Embora pertença ao tempo e ao espaço dos bandidos (afinal são eles que assistem à TV), tem teor semelhante ao que chamarei inserções extradiegéticas: certas gravuras de peixes e, em especial, a sequência que traz imagens de um casamento num parque arborizado (alheio ao espaço-tempo dos bandidos, tal inserção evoca o "estado de graça" conjugal como forma de cotejo da situação dos protagonistas). As inserções e outros comentários sobrepostos ao mundo das ações marcam um suplemento de alusões que interagem com o insólito da situação e o enigma do título.

Sonegando respostas claras, o filme trabalha o desconforto, a interrogação. A violência se isola como que num aquário de dimensões reduzidas e, sobre ela, o olhar insiste, se detém, ao invés de diluí-la na cadeia de uma aventura banalizadora. Emolduradas pelas inserções portadoras do comentário, as cenas se configuram em termos mínimos, num arranjo que transforma em estilo a escassez de recursos, dado da estética do primeiro cinema novo que o cinema experimental aqui radicaliza, agressivamente. Em foco, novamente, a experiência da agonia, organizada em termos distintos à de Paulo Martins, sem toda a armação política. Retoma-se a experiência do fracasso, impotência, trabalhada agora dentro de um registro lacônico, em oposição a *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha*. Santamaria é ferido logo no início do filme, ao romper um cerco, e o marco da jornada rumo à estrada é o da evolução do ferimento, escoamento implacável. A matéria da alegoria é a fuga como guerra total; luta pela sobrevivência na qual Santamaria enxerta uma dimensão de busca, canalizada na procura do anjo, essa figura que ele constrói e Urtiga rejeita, definindo um contraste reiterado ao longo do filme. Em sua postura de observação lacônica, *O anjo nasceu* cria uma relação original entre o olhar e a cena, evidenciando o quanto o tempo do discurso (filme) e o da ação (ficção) não convergem; o quanto narrar é articular esses tempos, seus encontros e desencontros, de forma a opor, à linearidade da ação, a simetria da composição visual e sonora. Durante um período, seguimos os bandidos de perto, ganhamos intimidade, mas nosso envolvimento é relativo. A postura do olhar adensa toda uma experiência-limite de transgressão pela proximidade com que a acompanha, mas dá sinais a cada momento de sua independência, enquanto olhar que observa. Afirma-se o *estilo disjuntivo*, marco de separação entre os procedimentos narrativos e a diegese, postura de autonomização da câmera que muitas vezes retira a ação encenada do centro e obriga nosso olhar a se deter no que, em princípio, “não participa” da história.

Tal estilo disjuntivo, constante em *O anjo nasceu*, tem no último gesto da narração seu ponto de realização talvez mais espetacular, sublinhando o critério que estava lá desde o início. É o gesto pelo qual nos separamos definitivamente dos bandidos, de forma abrupta, justamente quando parecemos estar mais próximos. As personagens seguem, a câmera se detém, a narrativa se interrompe como que sonegando o fim da história, nos afastando da agonia de Santamaria.

Pode-se dizer, sem dúvida, que tal sonegação não é radical, pois fica sugerido um desfecho: vive-se uma situação crítica, a atmosfera é das piores e uma tradição de relatos dessa natureza contribui para a sugestão de que não há saída. Mas o abandono das personagens não é o dado de transgressão decisivo; é apenas um primeiro momento do gesto final. O ponto-chave é o plano-sequência "interminável" que marca a suspensão do movimento colado aos protagonistas e sela a transgressão, desconcerto. Começo a análise por esse ponto de síntese do discurso (não da situação narrada) que vem coroar a retórica de *O anjo nasceu*, seu trabalho com a duração e cotejo das ordens do tempo.

O carro roubado avança pela estrada de pouco movimento, marcando a tendência ao vazio muito forte em todo o filme. Nenhum sinal de ameaça urgente. No entanto, a situação beira o insuportável. Enquanto o bandido negro dirige aflito, o bandido branco é dominado pela dor do ferimento na perna que não deixou de piorar desde que ele foi atingido. Os gritos sobrevêm a intervalos regulares; presença inelutável, sem remédio. A câmera, no banco de trás, observa, em longo plano, o bandido ferido entregue à dor, praticamente fora de combate, os olhos bem abertos, a expressão de agonia. Um plano mais curto mostra Urtiga dividindo a atenção entre a estrada e o companheiro, levando à frente a jornada sem rumo certo. Um longo grito de agonia introduz aquele que será o último plano do filme, antes que a tela preta volte a dominar. Os planos próximos tomados de dentro do carro são substituídos pelo plano estático em que a câmera observa a fuga do exterior. O último grito gera uma "perspectiva sonora" de queda enquanto o carro se afasta; nosso olhar se fixa na linha reta da estrada sem fim que divide simetricamente a tela e destaca o ponto de fuga da composição. O grito se desvanece; o carro diminui e desaparece no horizonte. Na imagem, a visão estável da estrada se retém por longo tempo. A contemplação impassível dessa simetria muda sugere um destino além do horizonte, porém não atualizado pela narração. Silêncio e imobilidade: por oito minutos nosso olhar põe em foco esse ponto no meio da estrada onde nada acontece – exceto a passagem incidental de dois carros. O tempo escoa, sem distrações. A imobilização incômoda e a duração desconfortável do plano fixo sinalizam o sem-fim da trama. E essa ausência de ação diegética é um fluir do tempo que, sem preencher a tela de "fatos", traz efeitos de outra ordem: com a retenção, o narrador reafirma sua posição mediadora e repõe o parâmetro básico (o plano alongado) sem motivação diegética, rompendo com a expectativa diante

(o plano alongado) sem motivação diegética, rompendo com a expectativa diante do desfecho e, mais agressivo, impõe os oito minutos de "comentário".

Essa não é a primeira instância em que a mediação se faz evidente ao instaurar a separação ante a experiência das personagens, ao usar do plano longo para nos fazer deparar com o vazio e ao se valer de ostensivas rupturas na trilha sonora, igualmente não motivadas pela situação.

Um bom exemplo de disjunção sonora é a cena na qual o bandido negro chega a uma casa de veraneio e a inspeciona como possível esconderijo. Ele parece relaxado, age naturalmente; no som, intervenções estimulam nosso envolvimento, não com a cena, mas com sua filmagem e montagem. O silêncio absoluto, que emudece o universo da tela, se alterna com entradas de som direto – ruídos da ação investigadora de Urtiga, ruído da claquete – ou de uma peça musical que introduz uma sonoridade dissonante apta a criar expectativa, projetar uma tensão sobre a cena. A ação do bandido é banal; ele está tranquilo em seu passeio pela casa; sem pressa, usufrui do espaço vazio. Mas os três registros diferentes do som marcam muito bem as possibilidades da narração e os diversos tempos que ela cria para a cena. Ora a opção é sublinhar, num registro "documental", o dado imediato da vivência observada (o som direto): a ação na casa se presentifica plenamente, ganha corpo, se impõe como experiência próxima, palpável. Ora a opção é esvaziar a trilha sonora, impondo o silêncio absoluto de película muda: produz-se um relativo afastamento do aqui e agora da ação, que acentua mais o tom pretérito do que já é narração e não dado imediato. Ora a opção é pelo adensamento trazido pela música que projeta sobre o aqui e agora uma perspectiva de conflito, um convite a ler a experiência além dos dados imediatos, a ver o drama em gestação no banal.

A dramatização da imobilidade marca também a intervenção do narrador em momentos em que se explora essa ausência de sintonia entre câmera e ação diegética. Isso se dá em *tableaux* fixos em que observamos a cena imóvel dentro de uma composição simétrica frontal e, de repente, sem “motivo”, sem ação a deflagrar, um zoom out faz uma correção rápida, como que a reafirmar a liberdade de enquadramento da cena e produzir o eco visual para a tensão presente na música dissonante (um exemplo é o plano na casa em que os dois bandidos e as mulheres mantidas como reféns descansam na sacada equipada de redes). Tal relação entre vazio e ação, com o uso do plano-sequência, tem um dos seus momentos mais elaborados quando se trata de narrar o único embate dos bandidos com a polícia, ao se romper o cerco na favela. A peça musical dissonante martela por longo tempo enquanto a câmera fixa observa um espaço inabitado, como que chegada ao local do encontro antes do tempo. Numa das metades do quadro, vemos um muro de pedra de um ângulo que, pelo desequilíbrio da composição, produz o efeito de “plano vazio” a solicitar o preenchimento pela figura humana. Tal completude só ocorre no final do plano: a dupla passa e o bandido branco traz a perna ferida, indicando uma ação que ocorreu off enquanto fomos retidos a olhar o espaço vazio. Esse procedimento

acentua o contraste entre ação off e o nosso confronto com a massa inerte, num esquema recorrente, pois mais de uma vez deparamos com a inversão do papel da elipse: o que deveria ser usualmente eliminado retém aqui a nossa atenção. Enquanto certos espaços de inércia são incorporados, saindo da periferia do olhar, lances cruciais da ação diegética são descartados. Tal incorporação difere da inserção dos resíduos, do jogo de montagem típico, por exemplo, em *O bandido da luz vermelha.* Lá, o fragmento descartável (do ponto de vista da continuidade da ação) é um flash dentro de uma coleção de imagens que ganha unidade enquanto representativa de um todo quase sempre aludido pela fala. Em *O anjo nasceu*, o elemento residual vem em seu próprio direito a primeiro plano. Não é mero elemento de uma série de flashes; mantém sua densidade específica como elemento inerte, "indiferente", cuja duração suspende o fluxo esperado dos fatos. Tal retenção assinala a atenção a outro tempo que não o da ação humana em andamento e atesta a desidentificação, a independência do olhar no desenvolvimento da trama.

Na sequência final, em contraste com a inconclusividade da fábula, o longuíssimo plano da estrada será o último desses lances de retenção, dando ensejo aos elementos de som que conferem conotação especial à ironia implicada na duração da imagem. A imobilidade e o silêncio são cortados por um velho disco de melodia popular – "Peguei um ita no Norte pra vim pro Rio morar…"[1] – que traz o lamento de inocência perdida do emigrado em plena cidade grande. É uma espécie de canção do exílio que evoca o irrecuperável passado de comunidade e família. Em sua veia nostálgica, não parece guardar relação com os bandidos ou com o tom geral da narrativa no qual prima a ausência de pontos de referência no passado, a absorção total no presente. Entretanto, enquanto a ouvimos (o disco toca inteiro), a canção vai trazendo à memória a audição do começo do filme, quando outro velho disco também aludia ao passado, falando de dolorosa partida, saudades, felicidade perdida (o samba "Agora é cinza"[2]). O arranjo, no entanto, era bem diferente.

Ao contrário do plano final, as imagens que vemos durante a audição de "Agora é cinza" – perto do início do filme –, são agitadas e constituem uma espécie de trailer do próprio *O anjo nasceu*, fragmentos que antecipam o futuro de forma caleidoscópica, sem cronologia; imagens que veremos depois compor o trajeto de agonia, o horizonte de separação. Há simetria, portanto, nesse cotejo

das canções, mas há também um deslocamento claro entre início e fim, entre essas duas construções que emolduram a ação dos bandidos.

Na abertura, o trailer é como um terceiro estágio que introduz a organização incipiente das imagens em movimento. Antes dele, tudo começou com a tela preta e a sugestão de um movimento originário, vinda da trilha sonora: a peça experimental dissonante assume certa textura que, no primeiro instante de audição (não educamos o ouvido ainda), pode ser associada ao movimento da orquestra em afinação antes do concerto. Com a tela preta, cria-se uma espécie de origem entrópica da qual vão emergir as imagens e sons organizados. Um segundo estágio, antes ainda do trailer, compõe a sucessão de figuras estáticas, gravuras representando criaturas marinhas a se devorar (o tubarão e o pequeno peixe, criaturas maiores a engolir as menores). Tal imagem funciona como um *leitmotif* a retornar ao longo do filme e a trazer, sem dúvida, uma carga semântica de comentário. O dado mais notável aqui, no entanto, é que a gestação traz primeiro a tela preta, depois a imagem pictórica pertencente a uma tradição anterior à técnica cinematográfica, e é somente com o trailer que chegamos à imagem em movimento. Esta se anuncia com o nome de batismo do início do século: depois das gravuras, a primeira imagem traz o cartaz com a inscrição "cinematographo". Só depois desse anúncio direto, temos a passagem para a imagem de ações que fluem na tela, num segmento de *O anjo nasceu* em que o cinema se manifesta acima de tudo como montagem, de modo muito raro no filme. Daí em diante, o andamento da narrativa refaz a experiência de passagem para outra ordem de agenciamento das imagens, em que se instaura uma nova relação com o tempo, mais dominada pelo efeito da duração dos planos. Ou seja, o que o filme encena em sua abertura é um movimento em direção ao cinema (evocação de seu nascimento) e, no desenrolar, é a própria sucessão dos estilos, a passagem do clássico ao moderno.[3] Um motivo a mais para a diferença entre a evocação da perda feita no início (com o samba e a montagem trazendo um impulso que entra em disjunção com o tema evocado) e o seu retorno no fim, quando o evoluir melancólico da canção sobre a estrada vazia faz a experiência do luto impregnar totalmente a duração, não apenas tematizando a perda, mas ativando a passagem para um andamento mais contemplativo. Esse tempo que escoa surge não mais como drama urgente, agonia do bandido, embora esta ainda repercuta, mas como dor da separação, distância do passado.

Os dados já apontados não estão só a instalar a simetria entre começo e fim do discurso. A dissonância (mais aguda do que na abertura) volta para fechar a trilha sonora, assim como tinha marcado o seu início: uma peça de metais agressiva acompanha um último gesto do olhar. E o movimento em zoom in, abrupto e arbitrário, nos aproxima do horizonte, ponto de fuga da estrada vazia e da própria narração do filme. Como gesto final, o zoom no asfalto vem selar a experiência de queda no tempo: na estrutura de *O anjo nasceu*, até mesmo o rigor de uma simetria que emoldura a narrativa revela ser impossível a circularidade plena; denuncia a separação irremediável da origem e configura o tempo como perda.

Observei a moldura e seu estilo. Quando a atenção se volta para o andamento da história, o que se vê em cena é a experiência de agressão e morte, o tempo a escoar como uma corrosão natural: esta que, entre outros sinais, se mostra na hemorragia do bandido.

## 2. PARATAXE: A MARCHA NATURAL DO TEMPO

A tônica da jornada de Santamaria e Urtiga é a sucessão paratática (um fato se segue ao outro de forma lacônica, sem esforço de subordinação): isso e depois aquilo, cadeia tácita que dispensa transições explicativas.

Terminado o prólogo – tela escura, gravuras, trailer – temos o primeiro plano-sequência do filme: observa-se uma favela à distância, vista do asfalto, um longo plano sem ação visível, definição mínima de uma geografia que dura o bastante para que a canção do trailer possa chegar ao fim. A distância não permite destacar nenhum movimento; privilegia um estilo fotográfico de olhar a paisagem urbana, o emblema da pobreza, o ponto de origem da ação. Na imagem seguinte, entramos direto na conversa dos bandidos em frente a um barraco. Discutem como escapar ao cerco da polícia. O diálogo é tenso, Urtiga quase monologa e Santamaria permanece lacônico ao fundo: sem demora, define-se a necessidade urgente de ação, mas o longo plano se encerra sem termos uma clara decisão dos bandidos. A resposta vem na imagem seguinte, do muro de pedra, na fuga com a perna ferida. Observamos a massa inerte, os bandidos finalmente passam. Um corte seco nos traz um detalhe: o "plano autônomo" do sangue a escorrer na superfície da pedra, marco inicial do sangramento, cifra do tempo da

narrativa.

O novo espaço da ação é outro barraco isolado na periferia da cidade, cenário de riacho e montanhas. Com paciência, o bandido negro cuida do branco. A câmera os observa em alguns planos que dão conta do que fazem e acaba por integrá-los no passeio lento do olhar pela topografia. No último plano dessa locação, a câmera inicia uma panorâmica enquanto a música dissonante tensiona a imobilidade da dupla: Santamaria dormindo, Urtiga agachado junto ao riacho a olhar um barco furado (trocadilho visual para definir a situação dos bandidos?). A panorâmica segue para se fixar na linha dos morros contra um céu de entardecer. Antes, era o bloco inerte próximo à câmera, agora é a massa dos morros de pedra que cerca e se entremeia à cidade do Rio de Janeiro. Novamente o comportamento da câmera estabelece o confronto entre o tempo dos bandidos – há o horizonte da morte onde pode se precipitar o drama – e a quase eternidade dessas formas esculpidas pelo tempo, a lembrar de outra escala nessa geografia, ou história natural, que prescinde das figuras observadas e não “responde” ao drama, embora seja seu terreno.

Até aqui, definiu-se um estado das coisas: o cerco, a fuga, o ferimento, os papéis de cada bandido (liderança, o branco; suporte, o negro). A seguir, cinco locações vão trazer a constelação temática que me interessa: o espaço doméstico que os bandidos invadem; o parque onde observam os meninos a brincar; a outra área verde da cidade onde matam um homossexual; um velho parque de diversões deserto, onde assistem a uma sessão de cinema; a estrada. No percurso, há situações de contato direto: o da subjugação das mulheres na casa e o da tortura do homossexual no parque. Elas resultam sempre em violência e morte. E há cenas observadas, sem que haja contato e contaminação de espaços: a chegada à Lua pela TV, a ação dos meninos no parque (embora contíguos, o espaço dos meninos e o dos bandidos não se misturam), a sessão de cinema. A experiência na casa burguesa, ponto de maior interação, oferece a amostra mais típica de como o estilo disjuntivo trabalha as situações.

Tal experiência se introduz logo em seguida à imagem dos morros do Rio de Janeiro. Urtiga chega até a casa na encosta junto ao mar (de que modo, não importa). Examina o ambiente sem cerimônia enquanto o liga/desliga da trilha sonora estabelece a disjunção a que me referi. Tudo parece apropriado para a ocupação. É o que fazem em seguida, silenciosamente, chegando devagar, em

função do passo difícil do bandido que manca, mas também em função do domínio do espaço à volta. A tranquilidade se estampa no andar de Urtiga que desfila como um escudeiro que preparou bem o caminho. No novo abrigo, uma passagem sugere a relação sexual em longo plano fixo: os dois imóveis; Santamaria em pé, de frente para a câmera, Urtiga sentado, de costas, sua cabeça encobrindo o ventre e suas mãos segurando os quadris do companheiro.

Elipse. Novo compasso de espera. Urtiga vigia a entrada da casa. Um carro se aproxima; eles se preparam. A dona da casa chega acompanhada da empregada e mais um rapaz. A imagem do confronto vem num plano-sequência. Este, mostrando parte da sala e a porta da cozinha, dá conta do acontecido a partir de um único ponto de vista; não há campos e contracampos, cotejo de olhares. A câmera, como os bandidos, espera as vítimas que entram pela cozinha; quando elas assomam à porta da sala, a violência explode (tiros, gritos, pancadas, intimidação). O rapaz morre de saída, as moças gritam e apanham; a câmera se movimenta, em panorâmicas, para mostrar a ação sempre do mesmo ângulo, como um observador num canto da sala. Assim observada, a violência se torna mais grotesca, sem os encantos de uma montagem que poderia equilibrar os gestos com precisão. Ressaltam-se a brutalidade da cena, o choro das mulheres e os gritos dos bandidos.

Após esse relato da sujeição, outro plano-sequência nos leva à nova ordem instalada na casa: próximos à câmera, de perfil, os bandidos se alimentam sentados à mesa como "donos do pedaço", enquanto as mulheres, mais ao fundo, agem como empregadas. Eles conversam, ostentam grossura, sentados como burgueses num fim de semana. Felizes, glutões. Santamaria explicita a filosofia da inversão. A nova ordem instalada é mais perfeita, pois, na oposição dos valores, é ele quem está no comando ("Pra mim, eu que estou certo e a senhora… você é que está errada").

A ocupação se estabiliza, há um passar do tempo. Durante o período de confinamento, a sucessão dos planos longos não cuida de relações causais, providências encadeadas. Cada momento tem sua espessura própria. É a cena à mesa, é o descansar na varanda apoiado em redes, a conversa. Quando Santamaria se exaspera, não vai até o fim na ameaça de estupro: no quarto, sob a guarda impassível de Urtiga, agarra as vítimas na cama em uma sequência em que sua expressão de poder é a surra que dá na dona da casa com o cinto.

Na sala, a música "Mano a mano", de Carlos Gardel, enseja a dança que condensa toda a situação: junta os corpos, para nova aflição das mulheres e um à vontade dos bandidos, em que nem tudo é relaxamento, gozo. O plano-sequência faz rodar todo o disco e leva à saturação o mesmo padrão de domínio: prevalecem o ar cavalheiresco de Urtiga respeitoso nos gestos, e os agarramentos de Santamaria que prometem uma violência sexual maior, que nunca se consuma. Ele força o beijo, parece querer mais; no entanto, os movimentos desajeitados exibem a perna ferida e ajudam a figurar sua ambivalência de poder e castração, dentro da tônica dessa estadia na casa.[4]

Nesse ponto de repouso da fuga, observamos cenas de aparente relaxamento, imobilidade, mas um ou outro movimento de câmera, somado à música dissonante, lembra o teor insólito da situação. E o programa de TV com as imagens da Lua traz o dado inusitado: os invasores e as mulheres assistem ao evento histórico que data com precisão sua convivência na casa. Apesar de isolados, entram em sintonia com o restante do planeta e os bandidos extraem da imagem da conquista uma interpretação *sui generis*, como se verá.

A partida se efetua sem que dados externos a precipitem. Provisões, sacolas (quando prepararam?). Como que terminando um fim de semana de lazer, eles se retiram. Largam por um momento as sacolas para, em movimentos discretos, matar as mulheres a navalhadas no jardim da casa. A violência é novamente observada em um único plano geral, sem aproximações nem cortes, a criar o choque de um massacre que se põe como providência cotidiana, puramente técnica, em que os bandidos eliminam as mulheres como quem abate animais; em pânico, paralisadas, elas não resistem. O plano geral e a câmera fixa deixam ver a moldura da cena (que permanece depois que os bandidos saem, quando se prolonga a agonia delas no chão). O desenho da arquitetura da casa, em contraposição aos morros da costa, circunscreve a ação e cria o confronto de escalas que acentua a exterioridade de toda uma ordem de coisas, perante a morte que observamos a certa distância, diluída e só na paisagem.

Na casa burguesa, do começo ao fim, repõe-se a estratégia da separação: seguimos as personagens de perto, mas nosso olhar mantém sua diferença. Há quem observe o comportamento da câmera como o de um "terceiro" bandido. Isso sugere solidariedade, uma opção de ficar junto deles e entender as coisas do seu ponto de vista, ao invés de buscar a mediação da sociedade ou dos agentes

da lei. E também indica uma recusa em criar o thriller, explorar o drama paralelo de perseguidor e perseguido. O termo solidariedade, no entanto, não me parece aplicável; precisamos de um outro para expressar essa relação perto / longe que a narração estabelece com as personagens. O olhar de *O anjo nasceu* não está com a sociedade, nem tampouco com os bandidos. Não discute a origem de sua criminalidade, a injustiça social ou qualquer outro determinismo social ou psicológico. O modo da observação implica uma recusa em julgar. O filme, no seu todo, se desenvolve segundo um princípio de regularidade de observação, em que a câmera não parece reagir à diferença entre o essencial e o trivial, o ato irrelevante e o crime. A máquina do cinema tudo observa com seu tempo uniforme e expõe as coisas em sua duração própria. A adoção desse estilo impassível, no entanto, não visa a uma ideia de objetividade. A câmera de Bressane está longe de ser "tranquila". Suas imagens trazem uma dimensão polêmica, intertextual, na recusa de envolvimento: oposição ao estilo clássico do campo / contracampo, primeiros planos, e também a traços típicos do cinema novo. A imobilidade aqui é dialógica, assinala um distanciamento da tradição dominada pelo conceito de participação característico dos anos 60 (o estilo de Glauber é um bom exemplo de "câmera participante" e o período 1965-70 trouxe uma série de filmes marcados pelos movimentos em "câmera na mão" – lembremos o fotógrafo Dib Lutfi –, traço forte do cinema novo). Bressane recusa a expressividade da câmera entendida como um imitar emoções, chegar perto para abraçar valores das personagens. Está ausente a fusão de consciências: personagens, autor, espectador. E também a ideia de um pressuposto histórico comum a colocar no horizonte uma reconciliação possível, uma identidade de valores a ser encontrada num futuro mais promissor. A experiência dos bandidos é encenada, não partilhada. Eles estão irremediavelmente isolados numa jornada de transgressão em que não há retorno. Devem ir até o fim, o mesmo fim que a narração nos sonega. A câmera, em *O anjo nasceu*, observa as personagens mantendo sua alteridade frente ao mundo narrado, orientadas pelo compromisso em expor as separações que o ilusionismo tenta esconder: entre câmera e personagens, entre o ritmo da ação e o da natureza. O cotejo desses tempos (da ação e da natureza) exacerba o caráter exilado do percurso de morte que se apresenta sem nenhuma face redentora.

Para trabalhar melhor a ausência de redenção, de preenchimento de sentido,

preciso ir adiante, na observação da jornada. Uma vez definido o estilo e suas implicações, me desloco agora para a constelação temática e suas interpretações. Fiz referências à antiteleologia, e isso requer uma especificação. O título do filme sugere um evento fora da ordem natural e o percurso do bandido branco inclui as referências ao anjo, proclama um movimento que atende a uma demanda, reivindica um sentido transcendente. Supõe, enfim, uma teleologia que deve levá-lo ao céu. Por outro lado, Richard Nixon, na transmissão da TV, afirma outra teleologia, a que envolve a esfera celeste, um destino cósmico para a humanidade: escorado pela escala da proeza que celebra, não vê nenhum delírio na sua postura de condutor universal dos homens em sua elevação rumo ao sublime, à integração unida dos seres racionais, num tempo astronômico que parece, graças ao avanço técnico, ao alcance do homem. Há aqui acenos redentores, euforias, que combatem o tempo vivido como queda, perda, solidão, tempo que emana das canções, da moldura geral da narrativa e do próprio estilo do olhar. Como, então, se articulam esses vetores, o da salvação (de forma antitética suposta por Nixon e pelo bandido) e o da queda irremediável implícita na marcha natural do tempo?

## 3. A FAMÍLIA, O CINEMA, O ANJO: INOCÊNCIAS PERDIDAS

Em vários momentos do filme, há a inserção de gravuras que representam peixes se devorando. Marcado no início pelo tema da gênese, o universo marítimo das gravuras fará retornar, ao longo do filme, essa constante da devoração, matriz da violência como prolongamento da história natural (a questão do darwinismo social). O primado da agressão se condensa na trajetória de Urtiga, cuja moral é a do peixe elétrico, da planta venenosa ("Tocou em mim se deu mal"), e de Santamaria, figura exasperada do cobrador, avesso ao perdão, à paciência e à piedade. Tudo muito longe, enfim, da paz e da harmonia a que Nixon alude em sua mensagem pela TV, combinando tradição cristã e otimismo burguês. E longe também da utopia figurada no episódio do casamento no parque, esse ponto de origem da família nuclear que a mesma tradição e otimismo sacralizam como promessa maior de felicidade na terra.

A utopia do casamento vem interromper a sucessão paratática das ações. É

*divertissement* extradiegético que, não por acaso, vem depois da sequência da sala de jantar em que Santamaria discursa sobre as boas maneiras. Em contraste com a tensão reinante na casa, um curta-metragem, tipo filme doméstico, apresenta um alegre dia de casamento em meio às árvores de um parque ensolarado. A equipe desse filminho parece identificada ao clima dos noivos; movimentos de "câmera na mão" "fazem a festa", em contraste com o laconismo presente na narrativa principal. Temos, nesse episódio, uma representação quase caricatural da felicidade institucionalizada, expressa num jogo de contrastes de luz e sombra que cita os efeitos do cineasta amador ao filmar crianças na agitação de domingo ou os recém-casados a sorrir um para o outro. Toda essa situação é comentada pela canção que vem pela voz de Al Jolson cujo refrão diz: "*I want a girl just like the girl that married dear old dad*"[5]. A imagem como que traz a consumação dessa procura incestuosa em versão inocente de um domingo no parque; o registro do casamento constrasta com o universo estilístico e ficcional do restante de *O anjo nasceu*, o que se dá exatamente quando Santamaria põe em pauta a questão da família.

A violência da invasão rompe a ordem doméstica e abala as ilusões de segurança do refúgio privado. Na convivência entre as mulheres e os bandidos, são as fissuras dessa ordem, anteriores à ameaça externa, que se revelam. Após a festa de casamento ao ar livre, voltamos à casa para encontrar o bandido, na varanda, a fazer caricatura das frases que encontra no diário da dona da casa ("Só o casamento transforma uma rosa em repolho"; "O amor é como a borboleta: só vive algumas horas"). Tal diário fala de tarefas cotidianas e traz "máximas e pensamentos" que terminam por exasperar o marginal. Diante do senso filosófico relativista, desencantado, dessas frases, ele traz a interpretação curta e grossa: o marido da dona da casa "não funciona", daí a sua insatisfação. Essa é a informação que ele vê a mulher burguesa "entregar" no seu caderno de notas. Ela reage ao comentário sarcástico – "cafajeste" – e o bandido perde o humor com que iniciara a leitura.

No seu conteúdo, o diário traz uma patética expressão kitsch da frustração diante da vida conjugal que derruba a atmosfera utópica do episódio inserido. As máximas da dona de casa fazem retornar o mundo das reflexões sentenciosas, arremedo de filosofia, já encontradas nas personagens de *O bandido*, na mãe de *Brasil ano 2000*, em certos momentos de *Macunaíma*, agora amargadas numa

filosofia doméstica. Aqui, a ótica do bandido, com sua tensão, traz nova oposição, muito mais agressiva, contra os valores da boa educação burguesa. Salta-se da postura descontraída da reação *camp* ao fracasso para o tom exasperado com que Santamaria explicita o ressentimento contra a figura feminina, exibe o machismo canhestro que é contrapartida de sua impotência. Nada do tom lúdico de *O bandido da luz vermelha* com as invasões em rápidas pinceladas, a criminalidade que é toda fluência, agilidade, trazendo encantos que a imprensa transforma em lenda. Aqui, a tensão é constante; não há enlevos na experiência. Durante algum tempo, Santamaria ainda opera a inversão da ordem com humor, sem dúvida debochado; sua agressão à etiqueta vem de um impulso vital que ele próprio qualifica, ironicamente, de "incorrigível", lembrando os esforços inúteis da mãe. Associa a postura de marginal à condição do rebelde deseducado que ataca a etiqueta burguesa como matriz do coformismo (tal como o farão as moças ricas de *Matou a família*, de 1969, em sua paródia à reprimenda materna). Acentua-se a oposição entre o "teatro da sociedade" e uma postura mais impulsiva que se atém à conversa, enquanto há segurança para o deboche. Um esboço de resistência da mulher, no entanto, o faz saltar para a agressão física, que deixa claro que o horizonte é o extermínio, sem negociação. A invasão é gesto radical que extravasa os limites da malandragem; sua duração propicia a bisbilhotice do bandido que acaba por desnudar um estilo de vida e suas mazelas expressas num diário. Dupla violência que o filme se recusa a amenizar nos lançando num clima pesado, distante do ataque às instituições pela paródia. Aqui, a parcimônia dos meios de expressão, a eliminação do contexto e a sustentação do clima de confinamento destacam o que há de "fato bruto" no crime; e a escolha do plano longo e dos esquemas de disjunção intensifica o desconforto. Desse modo, nenhuma precariedade se redime pela exibição de vivacidade. A inconsistência do ideal burguês do éden privado não engendra humor e mostra apenas sua verdade desagradável no momento da devassa do bandido em busca de confissões que confirmem o caráter universal de sua carência e ressentimento.

A violência é algo que o filme constata, sem julgá-la, mas também sem exaltá-la como modelo de ação. O essencial é que ela crie um momento de verdade no qual o mundo invadido deixe cair a máscara. O que interessa é trabalhar o mal-estar geral: se este encontra sua dimensão mais trágica na

transgressão dos bandidos, há também a versão mais amena, também patética, no desencanto expresso na canção do pobre emigrado e na filosofia da dona de casa. Tal mal-estar perdura em *O anjo nasceu*, consequência de seu estilo que procura remover a camada de notícias, dramas convencionais e estereótipos que nos protege contra a experiência bruta. E a forma como se organizam as imagens destaca duas inocências perdidas.

A primeira delas seria aquela presente num realismo socialmente engajado que, estigmatizando corrupções e injustiças do mundo, promoveria uma vitimização romântica do bandido. Não há no filme dados do passado oferecendo causas que justifiquem as ações presentes e não há, nas imagens finais, sinalizações a dizer que o percurso afinal faz sentido. O plano de oito minutos da estrada vazia é uma afirmação de inconclusividade; recusa coroar o trajeto com um termo definido que, em retrospecto, iluminaria toda a experiência. O arbitrário movimento em zoom in mais para o fim do plano reafirma a rejeição de teleologias; subverte a expectativa própria às narrações (chegar a um fim) e o papel adequado à perspectiva (definir um horizonte). Narração e perspectiva que, no cinema dominante, centralizam a representação e mantêm a noção de que há sentido claro no mundo que o narrador "capta" e exprime em seu relato. Aqui, essa pedagogia é recusada, com a particularidade de se escolher a estrada (ou a linha reta) para afirmar uma antiteleologia. Fica atingido um emblema do cinema novo associado à passagem para um novo patamar de experiência e aquisição de nova consciência. Ou seja, associado à "dimensão do futuro". Walter Lima Júnior, no final de *Brasil ano 2000*, já havia desestabilizado esse *topos* da esperança herdado da década de 60; e Glauber, em *O dragão da maldade*, fizera da estrada um emblema do indesejável, da realidade bruta de uma modernização espúria. No filme de Bressane, tais dados se depuram e ganham uma conotação mais radical: a estrada figura o salto no vazio, coroa uma experiência abismal, substitui as dunas da agonia de Paulo Martins. Não por acaso, é o teor rarefeito das imagens finais do filme de Glauber, que *O anjo nasceu* retoma em seu transcorrer. Tal rarefação, trabalhada do início ao fim, cria outro contexto e produz uma internalização original da crise: a antiteleologia se enraíza no plano formal e muda a relação filme-espectador. Não pede a adesão; expõe um exílio.

A outra perda que o filme de Bressane põe em pauta não está trabalhada na

forma de uma rejeição agressiva, tal como essa que o filme dirige à transparência de sentido procurada, seja por certo naturalismo ou pela alegoria da história apoiada em esquemas teleológicos. Em outro tom, o filme comenta uma inocência mais remota, característica de um momento irrecuperável da história do cinema: o da tela mágica, o da poesia dos tempos heroicos do nascimento. Perto do final, os bandidos são vistos num parque de diversões na periferia da cidade. O tema da morte é introduzido. Primeiro, pela fala do bandido ferido que pergunta ao companheiro: “Se eu morrer, o que você vai fazer?” (ainda sobre as imagens de peixes a se devorar). Segundo, através de um cartaz que anuncia uma atração do parque (o trem fantasma): num plano bem aberto, vemos os bandidos conversando ao ar livre e, ao fundo, o anúncio “Encontro com a morte”. Uma vez explicitados os temas de morte e separação, os bandidos encenam um número musical que quebra a tensão, faz expandir um impulso de vida que ganha desdobramento no cartaz “cinematographo” (o nome do cinema no início do século XX, a novidade nas feiras e parques). Saltamos para a sala escura e a luz do “cinematographo” traz a viagem solitária da fantasia (não há ninguém no parque, a evocação é alegórica). Vistos de perfil, os bandidos sentados recebem a luz que se supõe vir de uma tela (off). Fixada nos bandidos, a câmera não traz o conteúdo da imagem que eles observam; há apenas um plano longo, fechado, em que elementos mínimos sugerem a sala de projeção.

Essa evocação da origem estabelece no filme seu próprio contexto de relações e marca um ciclo dentro da sua estrutura: entramos, nós espectadores, no “cinematographo” (lembremos a cartela lá no início do filme) e agora, no retorno da inscrição, tal ida ao cinema se diegetiza na ação dos protagonistas que espelham nossa atividade. Digo “ação dos protagonistas”, mas, em verdade, a fruição do cinema é exclusiva de Urtiga. Ele mergulha na fantasia e se diverte como uma criança; é espectador pleno, está pronto para a magia do espetáculo e consegue escapar aos dados urgentes da situação fora da tela. Esses permanecem estampados na face do companheiro tomado pela dor, pela hemorragia, incapaz de absorver o imaginário trazido pela luz, separado da inocência. Santamaria não se diverte na viagem regressiva, pois no seu corpo já é sensível o trabalho da morte.

Está aí, de certa forma, condensada a diferença dos dois bandidos, base de sua complementaridade e mútua dependência. Eles estão unidos por um pacto, a separação é inconcebível; sua oposição radical ao mundo é a marca distintiva e

separação é inconcebível; sua oposição radical ao mundo é a marca distintiva e integrativa – basta atentar à troca de olhares, à sua ação. Cada qual, no entanto, vive tal condição a seu modo. Urtiga é mais pragmático, absorvido nas tarefas imediatas, em obediência a uma ordem ou em função de medidas práticas que a sua experiência aconselha. Santamaria é mais tenso, carrega o peso do “comando” e às vezes parece estar absorto em aflições e conjeturas. Em oposição à maior serenidade do companheiro, exibe ansiedade incontida, conflitos interiores, lances de violência que parecem retaliações de ofensas passadas (nunca esclarecidas). Seu discurso místico pressupõe uma visão prospectiva, preocupação com um projeto de redenção em outro plano. Tal mitologia particular transforma a carreira de violência numa espécie de busca de salvação, mergulho no inferno que acredita poder gerar o avesso. Sua aflição sintetiza bem os impulsos gêmeos e contraditórios: criminalidade radical e nostalgia pela pureza. O bandido negro se mantém fora dessa busca metafísica, rejeitando-a ou observando-a com estranhamento (ver a cena, logo antes do parque de diversões, em que o bandido branco faz um “despacho”). Sua tônica é a descrença nas visões do anjo afirmadas pelo companheiro. Nessa oposição entre o realismo do escudeiro e o visionarismo daquele que assume o comando, a dupla repõe, a seu modo, o paradigma da jornada quixotesca. Para um, o sentido maior dos embates vem dessa fé visionária que, do exterior, podemos questionar sem, no entanto, desautorizar seu papel na impulsão dessa jornada; toda a continuidade prática desta, porém, se apoia na proficiência daquele cujo olhar não se descola da materialidade do mundo à volta. Santamaria busca o anjo como forma de salvação; Urtiga condensa a lealdade, a dedicação de companheiro que resume a sua filosofia no “Estou contigo, estou com Deus”, frase enunciada com certo ar de brincadeira, mas reafirmadora, assim mesmo, da entrega absoluta. Seu mundo é o aqui e agora, feito de coisas palpáveis.

No imaginário de Santamaria, o momento seguinte à eliminação das mulheres é o que gera as expectativas mais intensas na esfera do anjo, como se o crime tivesse um resíduo de ritual propiciatório apto a fazer “chegar a hora”. No carro (saldo da ocupação da casa), ele fica excitado pelo que julga revelações iminentes e acaba encontrando uma resposta quando estacionam num dos parques da cidade. Nessa parada, novamente se reitera a diferença entre os bandidos. Urtiga cuida do carro e depois, de pé encostado no capô, lê o jornal à cata de dados sobre as descobertas da polícia. Dentro do carro, Santamaria acusa

a dor, olha em volta; sua inquietação se desliga do mundo prático do qual, aliás, tende a se afastar à medida que o ferimento piora. A relação dos bandidos com o espaço em volta é estabelecida pela montagem, numa geografia criada pelo cinema: nenhum plano atesta a efetiva contiguidade entre o espaço deles e o dos meninos. Enquanto Urtiga lê o jornal, aparece a imagem de um menino que faz xixi numa árvore do parque. Voltamos ao carro e Santamaria, dividido entre a observação e a dor na perna, acaba por registrar a ação do menino. Sua atenção ao espaço off onde está o garoto demora a se evidenciar e sua reação ao que supostamente vê não é imediata. De qualquer modo, meneia a cabeça, pensa e volta a olhar na mesma direção, o que enseja novo plano do menino correndo pelo parque e se afastando. Depois de nova reflexão, Santamaria conclui: “Não é possível, o anjo não ia dar uma dessa”. Ou seja, não parece ter encontrado aí a imagem ideal do mensageiro da salvação. Seja o que for, o anjo que procura deve trazer sinais de uma alteridade radical e Santamaria tem dificuldades de aceitar o dado prosaico da cena, o xixi, a sexualidade, a impureza.

A sequência, no entanto, não se esgota com a conclusão do bandido. Ele ainda mostra sinais de dúvida e a narração, por seu lado, opta por uma postura de ambiguidade que estimula as interrogações do espectador. Essa passagem requer outras observações. Existe nela uma circularidade particular: imediatamente antes das primeiras imagens do parque, há o retorno das duas mulheres mortas na casa, em primeiros planos a que não tiveram direito em vida, corpos estendidos; no final da sequência, fechado o ciclo em torno do menino, elas voltarão de novo. O parque se introduz com um plano em panorâmica que varre

voltarão de novo. O parque se introduz com um plano em panorâmica que varre o espaço das árvores totalmente deserto. Só então temos o corte para a cena dos bandidos com o carro parado, cena entremeada com as imagens do garoto. Nos dois planos em que este aparece, retorna a peça musical que, ao longo do filme, tensiona, anuncia certa disrupção. E o mesmo som vai se repetir após o comentário de Santamaria sobre o anjo, quando voltam os enquadramentos das árvores do parque vazio. Desse modo, tais planos vazios repõem o clima estranho das imagens do garoto, antes que a sequência vá adiante, para o retorno dos corpos das mulheres, insistência da morte. Nesse esquema, por duas vezes, acabamos retornando para um dado já abandonado, quebrando a regra de progressão do filme. Há intenção clara de explorar o paralelismo entre a cena da morte e a do parque, insistir na sua relação. Pela montagem, sugerir o insólito a partir de cenas naturais (as imagens do menino, isoladas, não trariam nenhuma estranheza), adensando, assim, a hipótese do anjo. Feita a promessa, a expectativa de iluminação, no entanto, não se cumpre. A convergência entre morte e revelação do transcendente não chega a termo. Explora-se a tensão entre esse “ar iminente” (promessa de ruptura) e sua dissolução sem resposta. Em ponto menor, repõe-se, portanto, a lógica do filme: há o convite à teleologia e vê-se a sua frustração. O movimento de sedução pelo enigma é seguido de um esvaziamento que adia resoluções, indefinidamente. Esse é o traço da retórica de quem comanda o jogo, faz a mediação entre nós e as personagens. Nessa sequência, é a montagem que instaura o clima (o plano do menino se antecipa à atenção de Santamaria e o retorno às árvores no fim, dramatizado pela música, prolonga a questão já sem a presença dele). Está vigente, portanto, a relação entre a perspectiva de quem narra e a do espectador, a qual ultrapassa o movimento promessa-decepção vivido pela personagem. Não é só de Santamaria esse exílio ante a transcendência. E o toque dramático desse esvaziamento posto pela narração vem do aceno a uma revelação que talvez se julgue “à espreita”, mas que efetivamente dissolve sua promessa através de um retorno à marcha natural do tempo. Após os planos desertos do espaço das árvores, voltamos ao carro já em movimento. Outro grupo de crianças e mulheres em tarde de sol compõe o contexto prosaico da saída dos bandidos (Santamaria, da janela do carro, aponta o dedo e simula atirar no grupo). Ao fechar a sequência, as imagens das mulheres trazem o dado contundente da morte em ação, rebaixando o tom da sequência com a exibição dos movimentos reflexos, espasmódicos, dos

corpos já sem consciência. Dando andamento ao percurso, a sequência seguinte leva o grotesco adiante. Tematiza, de novo, a figura do mensageiro entre a terra e o céu.

O carro dos bandidos para ao lado de outro estacionado em área de lazer da cidade. Urtiga, sem mais, abre a porta e mata o ocupante (invisível, dada a posição da câmera). Um homossexual, envolto num lençol branco, entra pela direita do quadro, vindo do mato, a gritar e espernear, em crise histérica pelo testemunho do crime. Apanha, é torturado e, dentre as ironias a ele dirigidas, está a recomendação de Urtiga: “Olha aqui, ô bicha, o papo é o seguinte: você gritou na hora errada. É assim mesmo, você vai na frente como o Santa disse. […] Agora, limpa a nossa barra, porque senão tem outra dose lá em cima e com brasa, cuidado”. O tema do anjo volta numa chave paródica, enredado no tripúdio ao estilo da vítima que, pela reação desolada e fragilidade, alimenta a gozação. Depois da execução a sangue-frio, os dois bandidos partem para nova devassa: examinam a sacola do infeliz, divertindo-se com as piadas sobre o “otário”. Santamaria celebra a rapina fazendo alusão debochada ao merecido

descanso que talvez sua carreira lhes reserve se coisas boas assim se repetirem. De forma abusada, levanta o tema da paz no sítio, parodia o ideal burguês de “cultivar o jardim” como aposentadoria, liberação repousante da inquietude do mundo e da luta pela vida.

Essa sequência marca um derradeiro momento de força em Santamaria, capaz da conversa sobre o futuro. No mais, será a experiência da dor, o falar sobre a morte no parque de diversões, situação em que Urtiga proclama o “Estou contigo, estou com Deus”, proclamação bem-humorada da lealdade. Em sua aderência ao mundo, Urtiga traça um percurso que não é de pureza e elevação, mas traz a metáfora do anjo para o terreno da imanência. Em verdade, ele cumpre, no plano prático, a função dessa entidade misteriosa que o bandido branco procura na figura do menino que urina na árvore (tal como Urtiga urinou em uma planta do quintal da casa de verão). Ressalvado tudo o mais, Urtiga é a salvação visível, figura provedora irreparável. Perto demais, porém; material, cotidiano. Por isso mesmo, está lá no ponto cego do olhar de Santamaria, em sua procura que anseia o momento especial, iluminado, e desatento a esse anjo terra a terra que cuida, vigia, dirige o carro, consola. A visão de Santamaria tem um contorno apocalíptico, do tipo tudo ou nada, e a reposição diária da vida, sustentada por Urtiga, é um trabalho sem lugar no seu imaginário de salvação. Por essa razão, o anjo da terra e o do céu despontam, na conversa e na expectativa, como duas figuras mutuamente exclusivas: o bandido negro não participa dessa dimensão da jornada (“Eu só te mato se você se encarna nessa minha do anjo. Essa é só minha, cuidado”; “Cala a boca, Urtiga… Entra nessa que eu te furo!”). Com ironia, a narração toma partido, pode-se dizer, e engendra o sublime onde Santamaria não o procura, transformando em emblema o que se dá no plano da imanência, este da intervenção de Urtiga. No final da sequência do parque e do “cinematographo”, a inscrição saída define o caminhar para fora da sala de projeção, em verdade para a estação terminal de *O anjo nasceu*, momento radical da agonia. Nesse instante, advém a imagem da ajuda e da lealdade: Santamaria não aguenta o passo e desliza com as costas grudadas numa parede até sentar no chão entregue à dor; Urtiga se agacha e o consola no abraço em torno do pescoço, enfático gesto pontuado pela repetição dramática de um apito de navio que parece sublinhar a urgência da situação, quase como uma contagem regressiva. O plano fixo gera o *tableau* que compõe a cena da

consolação, fazendo ressoar esse dado da tradição iconográfica cristã no ponto exato onde se configura o *páthos* da situação-limite das personagens, a unidade de experiência capaz de fazer emergir, no universo isolado, precário, sangrento e sem saída de sua carreira, essa fulguração simbólica. É a dimensão do sublime que Santamaria procura com outro sentido, mas que a narração ressalta aí mesmo, no terra a terra, inserida no martelar do tempo que flui como uma hemorragia e aponta o destino certo da morte. Tal ponto de síntese não tem o poder de suspensão do fluxo, não instaura uma nova potência, um domínio do tempo. Não é ritual que solicita o movimento cíclico, as descontinuidades entre alto e baixo. É instante atrelado à cadeia horizontal da ação e do devir, o qual a narração consagra promovendo essa conjunção *sui generis* de trajetos (cena, olhar, martelar sonoro) cuja potência é essencial para que o gesto disjuntivo final adquira o seu efeito.

Durante a jornada, a câmera, com frequência, afasta-se dos bandidos e focaliza a paisagem ou um evento rotineiro: as montanhas contra o céu, um barco que passa perto da costa, as luzes da cidade, o mar batendo nos rochedos. Produzem-se então as imagens que evocam uma ordem estável, um fluir do tempo indiferente à condição tensa das personagens, uma atenção ao mundo que relativiza a escala de sua experiência. Como observei, é difícil estabilizar um polo de identificação, Santamaria ou Urtiga, gerador de uma perspectiva. Um é foco de uma busca que permanece indefinida e frustrada; o outro é de uma regularidade não menos enigmática. Diante deles, o olhar da câmera se move na tônica da regularidade composicional, descentramento da ação diegética, mas também se mescla com a inquietação em torno de um sentido oculto. Título enigmático e narrativa lacônica envolvem um mecanismo de sedução que tem um quê de iniciático, traço da alegoria que invoca algo transcendente, projeção indefinida.[6] Esse movimento encontra em Santamaria, porta-voz da liturgia do anjo, uma força a sugerir que a jornada responde a uma demanda. O ponto de ancoragem dessa jornada, no entanto, é a figura de Urtiga, com sua regularidade, total imanência (ele é o ponto de condensação da parataxe, da sucessão uniforme, não hierarquizada). Em torno de Santamaria se esboça um tom elevado de sacrifício, notadamente em sua dor final quando a redução elementar ao grito tende a anular as particularidades e projetar sua condição numa escala mais universal. Mas seu drama se desenha nessa rarefação de *O anjo nasceu*, na

qual a redenção se configura como miragem e as promessas se esvaziam em momentos decisivos, dada a sua dissolução, digamos assim, na marcha natural do tempo.

Nessa experiência num mundo desértico, a maior referência à esfera celeste – o espaço dos anjos e dos santos – vem da aventura tecnológica: a chegada do homem à Lua, que se revela pelo tubo da televisão, cena em que a espaçonave e a tela de raios catódicos afirmam um mundo que é a negação da liturgia do bandido. A oposição entre essa liturgia e a conquista da Lua define meu próximo eixo de indagação, estabelecido que o filme de Bressane se move na recusa dessas ordens do tempo, na mesma medida em que marca sua distância frente a dois polos da experiência do cinema: o da fantasia do cinema-magia dos primeiros tempos (objeto de homenagem) e o da discursividade de um cinema político mais recente (objeto de ironia). Há, em suas alusões, a consciência da separação: seu gesto de repetição tem a consciência de que não revitaliza, apenas evoca; o passado mais inocente só pode se dar aqui como ruína, sem a força plena de sua manifestação de origem. Nesse espaço rarefeito, do mundo e da representação, o filme desenha toda uma geografia de pedras e ambientes vazios que inclui a própria cena simbólica, reflexiva, da sala de projeção.

## 4. O CÉU, A TERRA E O MAR DE TRANQUILIDADE

O universo social se reduz a condições mínimas e a história caminha numa sucessão regular bem demarcada em seu confinamento. O evento histórico, no entanto, entra no percurso dos bandidos, pela TV, trazendo o sugestivo registro de uma simultaneidade planetária, entre a cena na sala de visita e a proeza dos astronautas no espaço.

Como uma família, as personagens assistem à transmissão por satélite. Centrada nos astronautas, a imagem da TV traz civilização, ciência, técnica, organização social, atividade dirigida a uma meta, poder institucional. De toda a cobertura, Bressane escolhe o momento da mensagem política desse poder: vemos Richard Nixon fazer demagogia ao parabenizar os astronautas. Falando em nome da humanidade, ele salienta o seu orgulho diante da façanha: “Por conta do que vocês têm feito, os céus tornaram-se parte do mundo dos homens.

Quando vocês falaram para nós a partir do Mar da Tranquilidade, isso nos inspirou a redobrar nossos esforços para trazer paz e tranquilidade para a Terra". Ao contrário do diário pessoal da dona de casa, a fala pública de Nixon deve proclamar a utopia, tomar a realização da proeza como sinal de efetivação de todos os sonhos (implícito também, "de todos os homens"). Não lhe interessa definir os termos da *Pax Americana;* no entanto, ao proclamá-la de forma tão cerimonial, Nixon, involuntariamente, faz a ironia: o "mar de tranquilidade" que lhe serve de modelo é um deserto, ausência total de vida, onde a conquista humana realiza de forma radical a separação entre homem e ambiente, imperativo da segurança.

A oposição entre a sala e a Lua nega o discurso da unidade, torna até obscena essa fala diante da fratura exposta na jornada. Dada esta polarização astronautas-bandidos, pode-se atentar para a disparidade dos poderes, para a diferença de perspectivas e metas (os bandidos mesmos se encarregam disso). Ou atentar, como quero, para o dado específico gerado pela espacialidade de *O anjo nasceu*: a simetria formal das situações. Posto esse paralelo, o cotejo gera uma percepção singular: a cena da Lua é versão extrema da mesma assepsia já em curso na Terra habitada, dos esquemas de proteção, contra o ambiente sem dúvida, mas principalmente contra os transgressores; esquemas que se radicalizam quando, estes, por sua vez, criam a sua própria bolha de segurança. Ou seja, a imagem de alteridade frente à cena dos bandidos oferece, pelo traço comum da rarefação, uma imagem de identidade: astronautas e bandidos se igualam na condição de estar separados dos outros homens numa clausura especial.[7] É a reversibilidade da separação: excluídos, os bandidos devem excluir, criando a sua segurança, pela violência e pela invasão, até que só lhes reste o espaço de abandono.

A partir do paralelo, é clara a diferença: os homens na Lua exploram o deserto desconhecido para ratificar a teleologia do progresso, em nome de um poder dominante e como prolongamento dele; os bandidos exploram os pontos rarefeitos como sobrevivência que nega esse poder e essa teleologia. Uns alçaram voo para cumprir o que se põe como etapa de um suposto caminho de redenção da humanidade pela ciência e tecnologia; os outros aqui na Terra perfazem uma descida aos infernos, uma excursão sem retorno pelo lado avesso do progresso, estranhados dos homens como uma dupla efetivamente em outro planeta, porém precária em armas e sem retaguarda. O gesto individual de transgressão, no entanto, paga seu preço: impõe-se à jornada a matriz da fuga

transgressão, no entanto, paga seu preço: impõe-se à jornada a matriz da fuga, não a da conquista.

Se Santamaria julga Nixon um “tremendo otário” e Urtiga diz “Esses caras estão por fora”; ele próprio está há muito tempo “na lua”. Essas ironias podem ter seu encanto como recusa do referencial do poder e seu cinismo. Mas sinalizam, diante da disparidade de forças, o aspecto efetivamente quixotesco da viagem que, em termos práticos, pouca vantagem encontra nesse padrão autocentrado de reação dos bandidos à sua condição precária. O poder instituído não mostra aqui suas ramificações mais prosaicas, seja o pequeno agente da lei ou qualquer outra figura que se ponha na escala da experiência dos protagonistas. A planetarização – traço recorrente dos filmes que analiso – se estrutura aqui em termos mínimos, para acentuar o esquema. E o poder só aparece em sua “maior aventura” para aumentar o contraste com o dado “pequeno” da jornada que seguimos. A condição dos bandidos, ao contrário da empreitada tecnológica, é a quase certeza da viagem terminal. A narração nos mantém colados a essa viagem e, por um momento, na sequência da TV na sala de visitas, a postura de revanche dos bandidos pode ganhar força; tal elã no desprezo ao astronauta, porém, não se sustenta como potência capaz de durar; adensa, apenas, o mal-estar. Não importa a origem do combate, o trajeto dos protagonistas configura um estado de guerra inegociável, instância de agonia em todos os seus aspectos. A ilusão da harmonia doméstica a observar na TV a odisseia do século se esfumaça; a bolha de segurança privada (como também o lazer do homossexual no jardim público) mostra sua vulnerabilidade. E a escolha de prolongar cada desconforto garante o efeito de experiência dolorosa que o filme assume até o fim, sabotando a imersão otimista no “melhor dos mundos possíveis”[8] garantida pela técnica e pelo consumo. Por seu lado, a experiência dos bandidos traz muito bem a dimensão trágica de uma agressão que não tem perspectiva de vitória. Não importa a ousadia, ela se condena à sucessão de lances pontuais de crueldade, um mergulho de explicitação da barbárie que cumpre o roteiro, digamos assim, da violência dos derrotados (a dos vencedores se impõe como dado de civilização e tem poderes para se fazer “limpa”, invisível, a mesclar militarismo e ciência). Agressão e sangramento definem aqui a situação-limite que, contraposta ao extremo da assepsia técnica da expedição da Nasa, compõe o emblema das contradições de um estado de coisas. Ressoa

aqui a asserção benjaminiana: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.[9]

Recusada a teleologia do progresso, o otimismo e o sentimento de segurança burguês, *O anjo nasceu* afirma, na própria textura, sua organização do tempo como queda; traz, na forma, a face barroca de sua visão dolorosa do tempo.[10] Como nos outros filmes do meu percurso, faz-se aqui dominante o senso de impotência e derrota, agora não mais articulado a equívocos políticos ou ilusões históricas de intelectuais, nem tampouco à feição conciliatória do malandro. Ao contrário de jogos sutis ou estratagemas de sobrevivência que fazem a ponte entre a ordem e a sua contestação, a transgressão é aqui radical, agressão inominável sem caminho de volta. Macunaíma traz o gesto de rejeição do malandro e seu ponto de ataque é o egoísmo, o lado autocentrado do herói, antes simpático por força de sua negação de uma mentalidade ascética, agora destituído dessa negatividade num quadro que solicita o perfil do consumista. *O anjo nasceu*, trabalhando o dado mais perverso da contemporaneidade, traz a figura do marginal barra-pesada no limite da crueldade, personagem cuja radicalidade expulsa qualquer resíduo de conciliação. Faz jus, portanto, à atenção de quem se exasperou com a inconsistência nacional, com o teatro das ações sem consequência. Se Glauber, em *Câncer*, encenou a provocação do intelectual que gera no oprimido, antes passivo e conciliador, o crime exasperado, a dupla de bandidos de Bressane dá seguimento à explosão. E o gesto transgressor é, também aqui, sem doutrina. É uma passagem ao ato que traz, sem dúvida, certo paralelo ante uma radicalidade política disposta à violência no processo de luta (dado contemporâneo decisivo no contexto do filme). Mas seu teor mais efetivo é, pela própria lógica do isolamento (imperativo da segurança), o exercício sem tréguas do egoísmo em nome da sobrevivência. Aqui, a inversão da ordem chega ao delírio na tentativa de domínio da morte, arrastando consigo a face mais sinistra de uma cultura da agressão e da violência que a tradição modernista (incluído o tropicalismo) tematizou, por algum tempo, em termos da antropofagia. No quadro de *O anjo nasceu*, a relação com o vale-tudo social perde a dimensão divertida, atenuante, da paródia e, ao mesmo tempo, não recupera a dimensão mais nobre de ensaio da revolução. O paradigma da violência encontra aqui nova tradução, não mais ancorada no sagrado, no movimento ascensional do oprimido ou na comédia em

que podia até exibir algo de galante. Há traços do imaginário já conhecido: o ritual, a ideia da salvação (agora puramente individual), a presença nítida de uma economia do desejo na forma como o bandido conduz a agressão. Mas Bressane ancora a violência num terreno sem paliativos, brutal no individualismo, contundente no desastre e de grande impacto quando o infortúnio do protagonista não mais admite outra tradução que não a do grito elementar: dor exilada de qualquer transcendência.

O senso de estarem “entregues a si mesmos” que marca os bandidos se impõe com força rara no cinema; é um dado gráfico, como observei, e se reforça no estilo disjuntivo que inibe reações de maior empatia. Na ironia à teleologia do progresso técnico-científico, a narração encontra o seu ponto de convergência com as personagens; reconhece, porém, a separação dos olhares, a diferença instalada pelo fato de a transgressão da câmera e da montagem se dar no nível da linguagem. Nesse plano, uma vez recusada a ideia de um movimento ascensional na história do cinema, a ruptura de *O anjo nasceu* se articula à evocação da idade da inocência – “cinematographo” – cujo retorno sabe impossível, mas cuja referência se mostra fecunda na gestação de uma poética (sem passado, não haveria poesia). No confronto com o presente, tal composição envolve uma operação desconstrutiva que tem como alvo um código dominante, comprometido demais com a uniformização burocrática, essa mesma que implica a morte do parque de diversões e do “cinematographo”, a morte da “viagem à Lua” à Georges Méliès, o mago do cinema inocente.[11]

Gesto de uma vanguarda que se recusa a aderir aos termos exclusivamente técnicos da modernização, o filme de Bressane afirma um novo olhar que responde à questão originária da relação entre o cinema e o tempo, situa seu poder no ensaio sobre a duração. Estudo que não adere, apenas tematiza, a teleologia do anjo de Santamaria; bem como não aceita, apenas ironiza, a teleologia do progresso decantada no discurso nixoniano. A passagem passado-presente se configura como queda, e a violência expõe sua contundência: não está destinada a encontrar sentido futuro numa lógica de culpa e redenção (embora o bandido nela se envolva). A perda da inocência é movimento sem retorno, reconhecimento radical do caráter transiente da experiência. Afirmação de uma temporalidade sujeita à regra de sucessão que encontra sua derradeira expressão na forma reduzida, matemática, do letreiro “Dezenove virou vinte”, enunciado que se sobrepõe à imagem final da estrada.

enunciado que se sobrepõe à imagem final da estrada.

Como representação agônica das separações estruturais – entre experiência e linguagem, o olhar e a cena, a jornada e a origem – o filme de Bressane constrói sua alegoria como o lugar dos irreconciliados, subtraídos ao progresso, sem ponto de ancoragem e promessas de salvação. Em seu espaço rarefeito, é a "delinquência arrogante" que dá a tônica e compõe a imagem emblemática de um estado de coisas.[12] Ao mesmo tempo, essa violência dos bandidos coloca em pauta a condição profanadora do cinema. Nesse sentido, é focalizando a experiência transgressora num estilo original que *O anjo nasceu* procura abraçar a transição, o momento em que tudo se adensa e ocorre o irremediável. Por outro lado, é fazendo, doutra feita, escoar a imagem na qual, em aparência, nada "acontece", que o filme consegue projetar esse senso do irremediável para o plano vazio. Ativa, assim, uma gama variada de durações de que a imagem em movimento se impregna quando repõe o fluxo do tempo, a passagem em que cada instante, ao nascer, reafirma o trabalho incessante da morte.

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA

## 5. O MATADOR DA FAMÍLIA E AS MULHERES PERDIDAS: MÚTUA INCLUSÃO

Em *Matou a família e foi ao cinema* [1969], a utopia da felicidade doméstica, já atacada no filme anterior, recebe novo golpe, mais incisivo. Violência e

desconforto são de novo as constantes, mas a alegoria dos não reconciliados se desenha agora como um mosaico de ações não encadeadas, coleção de episódios situados em contextos distintos: o espaço privado da mansão, os casebres precários. O princípio de justaposição se expressa num painel de eventos reunidos por sua natureza comum. São situações extremas que o olhar da câmera observa sem oferecer o suplemento convencional da explicação.

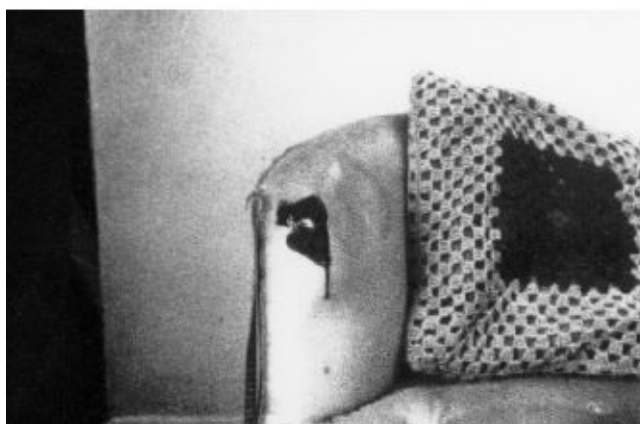
O episódio de abertura corresponde literalmente ao enunciado pelo título. Este introduz uma combinação *sui generis* de duas ordens de fatos: um extraordinário, outro banal. Cria a interrogação pelo contraste entre o banal e o insólito, conectados pela conjunção "e", que os nivela na simplicidade da frase, como que esquecendo o aspecto brutal do primeiro acontecimento evocado. Como em *O anjo nasceu*, laconismo e disjunção definem aqui a tônica de apresentação dos episódios, mas a composição difere da anterior. A encenação do crime envolve uma nova estrutura dramática e a questão em pauta não é mais a violência que vem do exterior para o espaço da casa, mas o gesto que denuncia a crise interna. Resulta distinta a forma como se efetiva o paralelismo entre ação central e episódios inseridos: estes são em maior número e têm especial densidade enquanto espaço da transgressão. Desse modo, a *justaposição* de situações ganha destaque no conjunto, em detrimento da continuidade da ação central que, se avança linearmente, é bastante seccionada. Dentro de cada um dos episódios, o plano alongado se faz presente, notadamente nos desfechos em que se consuma o gesto criminal. Assim, *Matou a família* dá andamento à pesquisa de Bressane com o plano-sequência (de novo, quase sempre a permanência da imagem é definida pela duração da música). Há uma regularidade de articulação que se ajusta à cadência temática – o crime entre quatro paredes – e há repetições que definem um jogo sugestivo de simetrias à medida que os episódios se sucedem.

Simultâneo a *O anjo nasceu* em sua fatura, afinado no tema e em procedimentos-chave, *Matou a família* guarda com ele uma série de contrastes a começar pelo efeito procurado no título. Nos dois casos, trata-se de um título-frase que enuncia um evento, uma passagem. Lá, a natureza do fato, sua dimensão metafísica, gerava o enigma, a busca de uma chave de leitura; aqui, a referência contundente ao fato palpável define um novo estratagema de desconcerto, pois é agora a encenação literal e imediata do fato anunciado que

gera a alegoria, desafia a interpretação que repercute até o final.[13]

No episódio de abertura, a narração lacônica, sem ênfase ou dramatização, segue a ordem paratática da sentença. Em menos de dez minutos, Bressane condensa a promessa do título. Uma única sequência exaure o que supostamente duraria oitenta minutos. Seis planos fixos e um plano-sequência final: está consumado o crime. Um plano-epílogo mostra o protagonista indo ao cinema para assistir ao filme *Perdidas de amor*. Tal esquema minimalista é acionado para expor um estranho "romance familiar". De início, temos uma cena curta na qual o jovem está sentado à mesa com os pais, sem dar uma palavra e testemunhando a discussão dos dois sobre a temperatura de um refrigerante, episódio de guerra conjugal que se assinala já estabilizada no padrão de mesquinhez. A câmera tudo observa do hall, a certa distância, impassível; o plano, na sua brevidade, denota a ausência do jovem ante o teatro de queixas e ressentimentos. O próximo plano nos traz o rapaz em seu espaço, a fantasiar: deitado na cama, lê revista, põe as pernas para o ar, vira-se e deita; apanha uma navalha e brinca em silêncio (a câmera, novamente no hall, o observa por longo tempo). Em seguida, um primeiro plano mostra seu ritual em detalhe: ele escorrega a navalha lentamente ao longo do pescoço. Novo salto e voltamos ao psicodrama familiar: em frente à TV, os pais disputam a escolha do canal, observados pela câmera sempre no hall; o jovem cruza o nosso campo de visão e sai se despedindo dos pais que quase não têm tempo para o irônico e resignado "Já vai, hein?". Nova elipse. No quarto, o jovem retoma seu ritual mudo com a navalha; faz um movimento em cruz, como quem ensaia gestos a exigir precisão, controle. O som de água na pia introduz a cena do banheiro: visto em primeiro plano, ele pinga colírio na vista, faz caretas, é lento nos gestos. O cuidado consigo próprio parece gerar um deleite infantil, momento de feliz regressão, entrega ao prazer que contrasta com seu ar impassível quando "em família". Composto o quadro de não relações no espaço acanhado da casa, sem maior demora vem o desenlace. Não se espera o "esquentamento" do drama, a explosão do conflito aberto entre o adulto infante e a dupla tão sem interesse. O pai está longe de figurar autoridade, repressão, obstáculo a superar; ajusta-se mais à condição inoperante que lembra a figura do pequeno funcionário cuja vida doméstica é feita de pequenas intrigas e tédio, nada oferecendo para imitar. A família mais parece um resíduo, um peso morto; o cotidiano do jovem é a

indiferença da sala, o exílio no quarto. Aí, investe nas obsessões agressivas que tem o prazer de ritualizar, longe da sala de jantar ou da TV, aparelho que marca o quadro melancólico até mesmo na hora do crime. Vejamos o plano-sequência.

A câmera permanece no hall, a observar a movimentação do filho. Usando a mesma navalha, o jovem é resoluto, eficiente: primeiro, adentra a sala, se põe atrás do sofá e mata discretamente o pai, que, sentado, está absorto na TV e se mantém imóvel até a navalhada (tal como era costume nas personagens de cinema mudo que não reconheciam presenças estranhas quando o drama assim o exigia). O golpe é pouco visível e não há gritos; a vítima tomba no sofá de forma pouco verossímil, amparada pelo filho que age como quem põe o pai para dormir. Em seguida, o jovem passa pela câmera no hall e vai para um dos quartos. Fora do alcance de nosso olhar, mata a mãe (ouvimos o grito um tanto quanto grotesco) e, decorrido um lapso de tempo, volta ao hall para limpar a navalha numa poltrona. O sangue a escorrer pelo tecido se torna o detalhe exposto insistentemente no final da sequência. Em termos de câmera, uma variação: pela primeira vez, ela se movimenta para produzir conotações, temperar a carga simbólica da cena. O plano começa com a imagem de Cristo pendurada na parede – tradicional quadro que habita os lares católicos da classe média baixa; sem abandonar o hall, a câmera se movimenta em panorâmicas para seguir o jovem, no primeiro crime, e esperá-lo enquanto comete o segundo, off. Os movimentos são lentos e não há intervenções da montagem nem comentários trazidos pela trilha sonora; somente o som local da TV, o fluir da ação e o do sangue nos instantes finais. Desse sangue a escorrer na poltrona (eco daquele que escorre em *O anjo nasceu*), corta-se diretamente para a fachada do cinema: o jovem compra o ingresso e entra para assistir ao filme cujo título se anuncia na marquise, *Perdidas de amor*.

Resta a clássica pergunta pelo motivo do gesto, expectativa de um retrospecto capaz de elucidar o caso. No entanto, sobre esse jovem e seus pais, nada mais se dirá. O filme de sua escolha, *Perdidas de amor*, torna-se o elemento em torno do qual o filme de nossa escolha, *Matou a família e foi ao cinema*, se desenvolve. Daqui para a frente, a história de duas moças numa mansão de Petrópolis é a referência que, alternando-se com os episódios violentos, trará a continuidade de uma situação que tem começo, meio e fim. No entanto, entre *Matou a família* e *Perdidas de amor*, há uma relação ambígua que desestabiliza o drama encenado pelas duas moças. Em primeiro lugar, *Matou a família* é todo ele emoldurado por imagens das duas atrizes que interpretam as jovens de *Perdidas de amor*. Tudo começa com os "retratos" delas, cada qual em separado, e termina com a imagem em que elas, lado a lado no mesmo plano, observam a câmera. Tanto no início quanto no fim, o clima é de um filme doméstico, tipo registro de memórias; os rostos de frente para a câmera se encaixam num ambiente arborizado que remete à mansão de Petrópolis onde se vive o drama de *Perdidas de amor*. Ou seja, o universo das moças emoldura o mundo do jovem que matou

a família; não o contrário, como se poderia esperar do fato de ser ele quem foi ao cinema assistir a *Perdidas de amor*. O filme dentro do filme se intromete para além das fronteiras indicadas pela própria ação diegética; a consistência e a homogeneidade dos mundos ficcionais são aqui ilusórias. Não estamos numa topologia natural e o espaço criado pelo jogo permite uma paradoxal e mútua inclusão: dados os dois filmes, cada qual é “subconjunto” do outro, dependendo do ponto de referência. Ironizando o próprio desconcerto gerado por tal remissão de duplo sentido, uma das moças num dado momento conta à companheira ter assistido a um filme brasileiro. Márcia, a personagem de *Perdidas de amor*, diz para a amiga que no filme “me lembrei de você” e alude a uma experiência anterior das duas que, em verdade, coincide perfeitamente com a situação desenvolvida na narrativa central do filme (menos o desenlace). Além disso, ela acrescenta que não gostou do que viu, dando ênfase à série inexplicável de “crimes em lugares pobres e sujos que não tinham nada a ver”. Claro então que o filme a que ela assistiu é o próprio *Perdidas de amor* (ou *Matou a família*, de 1969?) e seu diagnóstico meio sonso sobre “as coisas que não têm nada a ver” repercute na cabeça do espectador que, a essa altura (perto do final), está procurando se situar diante do mosaico de violência e culpando o cinema brasileiro. Ao lado do episódio de abertura, dos crimes nos lugares pobres e da situação das moças em Petrópolis, essa conversa contribui para a estranha topologia de *Matou a família*, pois ostenta exterioridade em contraponto a *Perdidas de amor* (filme a que Márcia assistiu) e, ao mesmo tempo, supõe dois finais para a história central de *Matou a família*: o encenado, feito da dupla morte, e o implícito, em que a “farra” das moças é um carnaval sem maiores consequências. Esse círculo de mútua inclusão do “filme dentro do filme” e essa cena que se quer exterior a tudo dizem muito bem do estatuto ambíguo da representação no filme (qual?) e tematizam uma questão que, de vários modos, retorna: a da moldura, a dos limites do quadro e a das situações.

A primeira ação do filme na qual o jovem mata a família define o paradigma estrutural. Nos primeiros minutos, *Matou a família* anuncia sua tonalidade, o estilo de representação e o padrão de conduta das personagens cujas contradições, mudas ou declaradas, se resolvem apenas na morte. O final violento na mansão de Petrópolis é o único que, de várias formas, se prenuncia, vindo a coroar um desfile de ações cuja regra se projetou em diferentes espelhos.

Há, no entanto, um dado de progressão interna na história das moças, articulação de imagens a tecer o fio que ata começo e fim, a saltar por cima da intervenção dos outros episódios, a relatar uma união. Temos, então, a progressão linear dessa situação e, no contraponto, os episódios separados, com seu festival de transgressões. Combinam-se, portanto, a progressão (a história central) e a repetição (a regular inserção dos episódios).

## 6. A PAIXÃO SEGUNDO RC

A primeira imagem de *Matou a família* traz a atriz Márcia Rodrigues, em primeiro plano, a encarar a câmera, sorrir, ficar séria, perder o jeito, falar com alguém off. A segunda é o rosto da atriz Renata Sorrah, um pouco mais sério, em situação semelhante. A última imagem do filme traz as duas juntas a compor o retrato no mesmo tom da abertura. Separadas de início, juntas no fim: esquema elementar de figurar o percurso de união das moças exiladas na mansão de Petrópolis. Ao mesmo tempo, composição de retratos que lembra o jogo de *Viver a vida* [*Vivre sa vie – film en douze tableaux*, 1962], de Godard em suas primeiras imagens de Anna Karina, de tom bem distinto ao encontrado no filme de Bressane. Este prefere a mistura do sério-dramático com toques de humor e paródia, se afastando do rigor mais trágico de *Viver a vida*, embora também dialogue com a mesma tradição romanesca que oferece um paradigma central da experiência da paixão em nossa cultura.

A mansão aonde as jovens vão se encontrar é definida, de início, como espaço do exercício de tiro de Arthur (o marido) nos jardins, sob o olhar entediado, distante, de Márcia (Márcia Rodrigues); exercício de tiro simétrico ao que reúne as moças no desenlace. O marido parte para o exterior, viagem de negócios. No Rio, a mãe de Márcia conversa com Regina (Renata Sorrah) e sugere sua ida a Petrópolis para uma conversa sobre o iminente colapso do casamento da filha com Arthur: “Ela pode pensar melhor e é nisso que você pode ajudar”… Regina assente: “Pode deixar, dona Clara…” Em Petrópolis, Márcia dispensa os empregados. Quer estar só. Perambula pela casa, faz ginástica ao som dos Beatles, introduz novos espaços (cozinha, sala, piscina, quarto), vai definindo os degraus do conforto material, da intimidade. Quando a vemos no quarto a ler na cama, está preparado o contexto para conversas e brincadeiras, para o mergulho na teia das memórias pessoais. De forma gradual, um isolamento foi criado.

Regina sobe a serra em direção a Petrópolis. As duas estão felizes com o encontro nessas condições. A tônica da relação é a intimidade, no tema da conversa, nos seus espaços: banheiro, cozinha. Amigas de infância, colegas do colégio de freiras, trocam confidências: casamento, vida social. O traço comum é o tédio diante da vida de donas de casa burguesas. Advertindo a amiga, Regina acentua: “Poderia ser pior”. De início, ela fala como se fosse a mais experiente e brinca com o que considera “escoteirismo” de Márcia, inocente ainda, a buscar autenticidade em volta. Regina pretende estar feliz como quem age conforme lhe apraz, dominando o teatro com a sua experiência. Aconselha a amiga a não se dar ao trabalho de mudar de marido; deve apenas aprender o jogo porque a paixão e a domesticidade não se combinam. Ou seja, acionam-se os temas da

perda de autenticidade e da hipocrisia burguesa que dão uma dimensão limpa, civilizada, ao adultério, em contraste com a barbárie do “crime de amor” na esfera do pobre (tal como o trazido pela primeira interrupção, mostrando um episódio que nos faz saltar para um casebre de periferia).

Os conselhos de Regina não parecem ser a melhor saída; sua felicidade soa falsa e a convivência das duas acaba por acentuar o traço comum de ressentimento contra a educação e o teatro social. Se o passado domina a conversa no seu início, a ruptura se instala gradualmente, pontuada pela inserção dos crimes “em lugares sujos”. Da conversa sobre a alta sociedade de “gente morta” que as cerca, elas passam ao *acting out* de suas fantasias, ao quebrar barreiras. Primeiro, a liberação pela música: a dublagem de um disco de Ray Charles dá ensejo a brincadeiras em que simulam a sedução e dançam como num musical, acenam com o chapéu e desaparecem atrás de uma cortina sorrindo para a plateia (como o faz Urtiga quando canta o samba e sai de cena no parque de diversões deserto). Ao contrário das outras situações, o dado de liberação aqui se pontua com a presença do jazz e a referência ao musical norte-americano, afastando o samba e a atmosfera de carnaval popular (que se faz presente nos episódios). Essa sequência do jazz recebe o contraponto do encarte que traz a tortura numa prisão clandestina da ditadura. Mas o “mar de tranquilidade” na casa confortável se repõe na cena mais íntima em que as duas, no quarto, se põem debaixo das cobertas e observam fotografias, fazem reminiscências ao som de um piano. Este pontua o aconchego com a atmosfera suave dos salões provincianos e dá um toque inocente de cinema mudo em *Matou a família.* Encontros de mãos, olhares, sorrisos meigos, fala no ouvido (beijo?). Márcia se levanta e retira o uniforme de colégio do guarda-roupa para “experimentar”, gesto que gera a troca de sorrisos, o divertimento. Regina, ainda recostada na cama, assinala o desejo ao olhar para Márcia, que está off. Dessa sinalização, a câmera as abandona por um momento e salta para um movimento descritivo da sala, trazendo a imagem do “armário de armas” da casa: configurado o desejo, a câmera dá conta de seu termo final, pois o desrecalque das moças vai incluir essas armas de fogo retiradas do armário da tradição familiar, coleção aristocrática do patriarca mobilizada no ponto climático da ruptura. Na medida em que a relação avança, elas fazem um percurso de regressão à adolescência. A “farra” começa quando retornam à sala e passam à encenação paródica da

repressão materna e da exigência de etiqueta, ocasião para uma primeira manifestação de riso nervoso (mais compulsivo quanto mais próximo do fim), sinalizando a tensão que se desloca para essas teatralizações. Elas vão trazendo variações na dialética de repressão e desejo, nos deslizamentos que embaralham a simulação e o investimento na sedução "para valer". Aqui, a sequência termina com Regina mergulhando sobre o corpo de Márcia, no sofá, consumando o abraço já esboçado (o avanço se acompanha dos risinhos de malícia inocente). Com as moças abraçadas no sofá, há a interrupção para que entrem os dois últimos episódios: mais um crime em "lugar sujo" e a cena das duas moças ao lado do carrinho de bebê, quando Márcia fala a respeito do filme brasileiro a que assistiu.[14]

Até aqui, é clara a oscilação entre o sério-dramático e o lúdico-carnavalesco, mescla de tensão e riso que se torna mais nítida nos próximos estágios da "farra". Primeiro, na cozinha, temos a paramentação de Márcia (Regina a enfeita de flores como se fosse uma noiva das ilhas tropicais saída de *Tabu* [1931], de Friedrich Wilhelm Murnau e Robert Flaherty. Depois, sentam juntas dentro da banheira: a composição de personagens as diverte e alimenta o riso, facilita os gestos de cumplicidade dentro do espaço que a brincadeira cria. O jogo culmina quando, novamente na sala, elas partem para a manipulação das armas e montam o cenário da troca de tiros que resulta na dupla morte. Esse acordo tácito parece se consumar aqui sem motivo, pois a evolução passo a passo do ritual das moças se fecha em si mesma e o filme recusa a composição de um quadro motivacional mais definido para a violência. Ela se desdobra segundo certa matriz de fusão de Eros e Tanatos; segue o roteiro tradicional da realização, na morte, do dado absoluto da paixão. A situação das moças condensa, em dose mínima, os ingredientes clássicos: a insatisfação no casamento medíocre, a recusa da rotina, o mergulho numa experiência de paixão extraconjugal, clandestina, transgressora. Aciona o desenlace conforme o figurino: a união na morte como resolução reafirmadora do caráter absoluto da relação e sua dimensão incompatível com o mundo prosaico de compromissos, conciliações, renúncias. Mas tudo está longe de reproduzir o tom solene dessas histórias, as exacerbações dramáticas. A sequência das ações tem o toque de faz de conta que apontei e o filme acumula estranhamentos que sabotam o envolvimento dramático, ressaltando o lado brincadeira da situação (no próprio tiroteio, além da dimensão lúdica dos gestos, há o proposital excesso de balas disponível nas pistolas). Faz-se um convite para que se tome a coisa na sua dimensão, digamos psicodramática, de forma a datar o ritual, invadi-lo com dados de momento, prosaicos, que deixem visível, mas "distante", a matriz romanesca. Essa é convocada de modo muito claro, mas para ser submetida a deslocamentos paródicos.[15]

A paródia começa no próprio título do filme, *Perdidas de amor*, que traz esse teor rebaixado de alusão a produtos kitsch da indústria de entretenimento, incluído o gênero pornô. Por outro lado, o conjunto de dados mais prosaicos e a oscilação entre o sério-dramático e a comédia (substitui-se um teatro da sociedade por outro) diz bem que estamos fora de uma esfera elevada, com

ressonâncias míticas, de agenciamento da paixão. A relação delas com os dados cotidianos e a forma como se descreve o espaço da casa evidenciam uma tradição de realismo por trás de seu teatro, a qual, nos termos desse tipo de *love story*, traduz-se, no cinema comercial, em melodrama, esse sucedâneo moderno, industrial, das tragédias domésticas, dos romances de amor desafortunado de longa história. Disposto a subverter os dados do jogo, o filme não esconde que o teatro das moças cumpre um programa e confia na estranheza gerada pela franca antecipação da sequência fatal. A fala prévia – de Márcia no episódio já citado em que ela conta o filme, *Perdidas de amor*, para a amiga – é, no fundo, de mesmo teor que a existente na frase "Matou a família e foi ao cinema" do episódio de abertura. Digo que o filme "confia na estranheza" porque sua meta não é parodiar a matriz no sentido de "fazer comédia" para esvaziar o drama, flagrar o vazio dos valores que o sustentam, divertir. Não é isso que está em pauta. É inegável uma busca de efeito dramático na sequência final, com os cadáveres no chão. O teatro das moças, para cumprir seu desígnio, deve, ao final, trazer o desconforto, um gosto amargo, um prevalecimento do luto sobre o clima de festa. Aqui, tem papel especial o que tenho chamado de "retórica da duração" de Bressane, seu toque de adensamento da ironia gerado pela insistência do olhar sobre a situação. No lance final, o efeito desconfortável se busca através de uma série de planos bem próximos das personagens. O fechamento do enquadre, a fragmentação medida dos corpos e a precisão da montagem alteram os termos do jogo e trazem uma nova dignidade ao aqui e agora das moças, dos corpos agonizantes, finalmente inertes. As duas de branco estendidas no chão, os móveis, o brilho do assoalho, tudo compõe no final uma recuperação do tom grave. A inserção de um plano das moças a se acariciar na cama – flashback? Imagem puramente simbólica? – sela o sentido erótico da violência e dá ensejo à canção sentimental de Roberto Carlos que vem comentar o pacto de sangue ("Eu fico triste só de pensar em te perder"[16]). Voltamos à sala, aos corpos vestidos de branco, a canção prossegue. Imobilidade.

O cadáver no chão é o momento já codificado, dentro do filme, para a insistência do olhar sobre a cena; aqui, tal persistência, no entanto, não se liga à opção de respeitar a duração de uma música. Na passagem para o último plano (pés de Regina), a agulha que desliza sobre o disco de Roberto Carlos fica presa e volta sempre ao mesmo ponto ("… em te perder, em te perder…"). Tal fator disruptivo dá ressonância ao que nas imagens sela o irremediável, a morte de fato que põe fim ao jogo de cena. Ao mesmo tempo, essa recusa em terminar remete, em seu desconforto, ao último plano de *O anjo nasceu*, versão sonora, digamos atenuada (porque acarreta empatia) daquela retenção do movimento. O essencial é que a canção de Roberto Carlos vem fechar o circuito de relações com a matriz romanesca da paixão; marca a presença, no filme, de um gênero de produção musical de massa que aciona exatamente aqueles dados de amor absoluto da tradição ("O nosso amor é puro e espero nunca acabar…"). Esta tem papel-chave na vivência cotidiana de um imaginário que a indústria passou a administrar; e que, nos anos 60, manifestou-se no rock, ponto nuclear de uma cultura jovem então em ascensão. O psicodrama da sala abastada literaliza e dá feição radical, transgressora pela homossexualidade, a um devaneio próprio à cultura de consumo tipo zona sul, a que inclui Beatles (cena da ginástica de Márcia no início do filme), o jazz, Roberto Carlos. No seu teatro adolescente, elas atualizam o lado pulsão de morte, a feição sentimental, dessa mesma cultura jovem que Joaquim Pedro evocou, por outro ângulo, na apresentação de Ci (de novo, a mediação de Roberto Carlos). A garota papo-firme de *Macunaíma*, a seu modo, também comercia com a morte, mas nos termos de uma militância

guerreira e de uma enérgica circulação que contrastam com esse tom de flores de estufa presente nas moças confinadas na mansão de Petrópolis.

Problematizando-se o desenlace, pode-se dizer que são escassos os indícios, no perfil e comportamento de Márcia e Regina, que possam “sustentar” sua opção radical, este levar até o fim a transgressão. Falta espessura, pode-se dizer. Mas essa se abriga na dose de ambiguidade sempre ativada no desenrolar de *Matou a família* que se potencializa perto do final. Não por acaso, a expressão maior do toque de superficialidade das moças se dá quando, no suposto futuro após a “farra” de Petrópolis, as duas lá estão num parque com seu ar de pouco interesse e Márcia joga o comentário já citado sobre *Perdidas de amor* (em termos realistas, essa conclusão poderia ser mais condizente com o perfil das mocinhas ricas do que a derivação amor-morte do ritual). A alusão a outro destino possível coroa um desejo de quebra-cabeça na narração, coetâneo à oscilação de clima nas imagens. O que se confirma no último torneio de imagem, quando o ar grave das mortes ao som da canção sentimental se dissolve, no fechamento de *Matou a família*, com o retrato nada solene das duas juntinhas a sorrir. Lá no início, os retratos separados também traziam imagens em que estava ausente qualquer tom grave anunciador (ou confirmador) de um gênero sério-dramático de representação. O sorriso das moças e o tom descontraído da brincadeira já sinalizavam as oscilações de tom, a mistura dos gêneros, os deslocamentos paródicos que interessa a Bressane promover. Há o teor radical das ações finais, mas essa pluralização de perspectivas permite um claro afastamento da ideia do organicamente necessário (dimensão da tragédia) e, no polo oposto, ideia da mensagem moral edificante. Tal pluralização tem ponto decisivo na presença dos episódios, cenários de paixão (amorosa e política) que vão tingindo de sangue o conforto das moças muito antes de ele se desdobrar em tiroteio e morte.

O episódio das adolescentes da zona norte adquire, de imediato, um interesse especial. Dentro do jogo de afinidades, o espelhamento mais direto em todo o filme é esse que solicita o cotejo entre o pacto das moças burguesas, ex-colegas do Colégio Des Oiseaux, e a breve história das moças suburbanas inserida no mosaico de *Matou a família*. É uma estória que nos lança num tipo de drama doméstico, mais afinada às chamadas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues.

Duas adolescentes que moram num bairro de classe média baixa juram

lealdade e amor eterno, como as coleguinhas de colégio interno da peça *Álbum de família* (a semelhança de detalhes no diálogo é notável). A câmera as observa dentro do esquema perto / longe de Bressane: o plano geral, em área cheia de movimento, fios elétricos e um viaduto sobre via férrea, mostra as moças de longe a conversar, enquanto no som, ouvimos as vozes como se elas estivessem off, mas junto à câmera. Fala-se da fofoca dos vizinhos, do pacto de morte (morrer juntas debaixo do trem, como as personagens do dramaturgo); ou seja, estamos novamente na esfera absoluta do amor-morte da tradição, valendo a mesma ausência de solenidade na atualização do paradigma. Uma série de cenas breves oferece o contexto da ação criminal que, como é regra, advém abruptamente. Ênfase é dada à oposição entre o amor proibido e a sociedade, representada pela mãe de uma delas, a que se preocupa com a fofoca da vizinhança. Tal como no episódio do matador da família, os conflitos são postos de modo lacônico e a explosão de violência se dá num único plano-sequência. As adolescentes, de aparência frágil e inofensiva, são interpretadas pelas mesmas atrizes que encenam o drama na mansão de Petrópolis. Nesse episódio, elas se comportam como garotas simples, de gentileza suburbana, em nada anunciando a violência de sua resposta à repressão familiar. Uma série de planos destaca o ambiente: o bairro modesto, a casa, a simplicidade do quintal onde a mãe estende roupas, a cozinha onde quase sempre há uma cena nos diferentes episódios do filme, a decoração da sala com tapete estampado e flores na mesa (o clássico recado de ordem e vida feliz no jardim doméstico). O crime irrompe sem avisar. Estamos à noite na sala, sendo esta observada do corredor pela câmera, como no episódio de abertura, mas agora fixa, frontal. No plano anterior víramos a mãe chegar à casa e observar as duas meninas no quarto, pela fresta da porta. Tal vigilância tinha vindo depois de cenas de repressão (tapa na cara, advertências). Havia tensões. Mas não se poderia prever a violência que, no início do plano-sequência, já está em andamento: a filha atracada com a mãe, os ruídos a sinalizar o embate de forças nesse corpo a corpo; as duas estão caídas no chão e a menina não para de sacudir a mãe até que esta se imobiliza. Durante toda a ação, a amiga permanece sentada numa cadeira no canto, observando friamente a cena e escovando as unhas. Morta a mãe, em vez de um corte, temos a continuidade da cena agora marcada por um recuo de câmera que permite mostrar o corredor escuro que separa a cozinha da sala. Essa área escura

funciona como uma moldura para a cena no centro do quadro, de modo a acentuar o efeito da composição em *tableau*: o cadáver inerte, a menina remexendo na mãe, a outra a olhar. A longa duração do plano produz uma contemplação obsessiva do *fait accompli*; o olhar da câmera insiste, simétrico ao da amiga, tão fixo quanto o dela, e o estranhamento se reforça pela entrada da música carnavalesca cantada por Carmen Miranda – "Oh, que terra boa pra se farrear".[17] A disjunção, já presente no movimento de câmera, se potencializa na música que contrapõe, ao crime doméstico, o carnaval. Na imagem, a tônica do conflito levado ao extremo; no som, a elegia do paraíso tropical, o canto da terra como *locus* do prazer e da festa, o disco de Carmen Miranda tocado até o fim.

O contraste opõe a utópica harmonia – de comunidade humana e natureza – à tragédia doméstica. E o drama de zona norte nos traz um exemplo em que a paixão canaliza a pulsão de morte para o ser que constitui o obstáculo: o ódio à figura repressora se revela à altura da feição absoluta da paixão que, por enquanto, as une. Há a clássica cumplicidade no crime e, para além desse momento, fica em aberto o destino dessa *love story*. O paradigma da paixão precisa esperar o final do filme para se ver cumprido até o fim, quando as burguesas, livres e ociosas, na ausência de um termo exterior repressivo que absorva o impulso agressivo, terminam por se matar. Nessas duas versões, a transgressão é resposta à aridez que cerca as personagens: o mundo institucional da família, tal como no caso do matador do episódio de abertura. Porém, enquanto as moças e, mais claramente, as meninas chegam a se caracterizar como figuras reprimidas, o jovem curtidor da navalha age a partir de outros fatores ligados à decadência do espaço doméstico (é nítido na configuração do quadro o declínio da figura do pai). Pelo seu contexto, a rebeldia zona norte das meninas enfrenta um princípio de autoridade mais explícito; e a transgressão das moças ricas responde ao confinamento patriarcal que as condena ao vazio e ao teatro da sociedade. As moças recusam o papel a elas atribuído nos termos da sua classe, enquanto a mulher da zona norte morre por cumpri-lo nos termos de uma tradição moral de classe média baixa.

Mais clara na motivação ou mais enigmática, a violência das transgressões supõe uma crise da ordem doméstica e uma desordem amorosa que, no fundo, lhe é correlata. Tal crise e desordem são tematizadas em situações que, de um lado, se compõem a partir de uma estratégia de choque e, de outro, evocam contextos de representação variados cuja referência é o melodrama (o paradigma romanesco, a canção sentimental de Roberto Carlos, a novela jornalística do crime, Nelson Rodrigues). Sinalizei que a marca do filme de Bressane é sua diferença ante esses contextos evocados, na estrutura, nos objetivos. Examino agora os outros episódios para esclarecer os termos dessa diferença.

## 7. ÁLBUM DE FAMÍLIA

Uma vez iniciado o relato em Petrópolis, temos a inserção de seis episódios (nessa contagem não incluo o episódio de abertura). O último é o de Márcia e Regina que, da situação futura, conversam sobre *Perdidas de amor*. O quarto traz a sequência de tortura e (possível) morte comentada adiante. O terceiro é o episódio das meninas de subúrbio, apaixonadas. O primeiro e o quinto, os tais crimes em lugares sujos. Começo pela consideração do segundo episódio, no qual está ausente a catarse que se desdobra no crime.

Sem a violência física, o espelhamento desse segundo episódio diante dos outros se dá pela natureza da relação (de novo, a miséria conjugal, a solidão, a crise após a revelação de um dado indesejável). E também pela inclinação do filme a uma estrutura de ecos, repetições de detalhes ou de configurações pelas quais uma passagem repercute na outra. Renata Sorrah faz aqui o papel de uma esposa de classe média (o ambiente do lar é modesto) que desconfia do marido, faz perguntas sobre seu horário de saída do trabalho, encontra numa gaveta um papel com endereço que resolve “checar”. Chega de táxi a uma casa enorme que adentra e investiga com o olhar. A câmera a acompanha pelo corredor escuro. No final desse corredor se encontra a porta, a zona luminosa, a verdade. Lá chegando, ela olha por uma fresta e, sem nos dar a chance de partilhar da revelação conseguida, recua e, desolada, permanece imóvel no hall iluminado. O rosto triste é procurado pela câmera que, como é regra, insiste no olhar, faz o desconforto durar, oferece o tempo para que o suingue que ocupa a faixa de som chegue ao termo final de seu *crescendo*. O desenlace aqui é sonegado, como em outras situações. O que interessa é a reiteração de uma anatomia do casamento, nesse caso condensada em poucos planos, que “dizem tudo” da situação: figura-se aí, na caminhada pelo corredor, uma espécie de paradigma da desilusão, perda de inocência, dado originário dessas catástrofes domésticas que se espelham nas várias situações e que pode estar na raiz da filosofia da sobrevivência com que a personagem Regina chega na mansão da amiga. No episódio em questão, elide-se o ponto de explicitação do conflito e o plano alongado acompanha o recuo da personagem no corredor, forma de resolução do choque que contrasta com as outras observadas. Ao mesmo tempo, essa configuração da cena encontra eco na situação que vem a seguir, no episódio das meninas apaixonadas.

Ao chegar à casa, a mãe passa em frente à porta do quarto da filha e se detém para observar, pela fresta semiaberta, as duas meninas a namorar. Dessa feita, a posição da câmera revela o conteúdo da cena espiada pela mulher e sabemos

posição da câmera revela o conteúdo da cena espiada pela mulher e sabemos bem do que se trata quando ela se imobiliza e olha off, com ar contrariado. O desenlace virá imediatamente a seguir, introduzido por um corte seco que nos lança em meio à violência. O que se sonega, nessa passagem, é o elo intermediário da cadeia, a causa imediata da agressão, o ponto de ignição do gesto que tanto ocupa os relatos dos jornais, a discussão dos tribunais, tudo o que na esfera pública é esforço de reconstituição dos detalhes, das circunstâncias, das emoções da hora, do que foi sentimento e do que foi presença de objetos e pessoas capazes de viabilizar o crime.

Dentro do esquema “tema e variações”, essa seleção do que mostrar e do que sonegar no relato dos conflitos se exerce com alterações sistemáticas de episódio a episódio, na configuração dos antecedentes, na condução do olhar insistente diante do fato consumado. Num extremo, temos a situação das moças ricas cujo ritual se representa em várias etapas. No outro, temos a instância do “Matei por amor”, apresentada no primeiro episódio. Nesse caso, a câmera chega ao local depois do crime consumado e exerce sua vocação de *voyeur* como um repórter (ou detetive). Tudo se condensa na representação do momento imediatamente posterior à catarse, sem retrospectos e desdobramentos, nem sequer a observação do gesto decisivo. O que prevalece é a insistência da câmera em explorar o cenário de pobreza, num registro visual em estilo de reportagem, passeando o olhar como nos inventários do cinema documentário da época. Num único plano-sequência, encara-se o amante paralisado, visto de perto, estatelado na cadeira e tendo a seu lado o cadáver de uma mulher, de bruços, caído no solo. A presença do mesmo ator “que matou a família” traz a reverberação lá do início. Aqui também, o plano-sequência se inicia na imagem religiosa pendurada na parede (a Santa Ceia) e a “câmera na mão” se movimenta em círculos pelo ambiente pobre, mostrando o assassino e a vítima, descrevendo o mobiliário precário e as paredes gastas, até focalizar um grupo de meninos “intrusos” no limiar da porta – observadores do crime ou da filmagem? –, para depois retornar ao centro da cena e mostrar o detalhe do sangue no chão ao lado do cadáver (de novo, temos o movimento simbólico, da imagem religiosa ao sangue, do ícone de uma ordem moral à sua transgressão). Na trilha sonora, a frase em voz over – “Matei por amor” – se repete várias vezes. Imagem e som compõem um clima dramático de angústia e desespero, enquanto ouvimos também um samba que tematiza a paixão obsessiva de um homem por uma mulher (“Vejo amanhecer,

vejo anoitecer, e não me sais do pensamento, ó mulher”[18]). Embora gesto e motivação pareçam estar de acordo com a paixão evocada pela música, essa primeira associação entre carnaval e tragédia doméstica permanece enigmática, fator de estranhamento que, aprenderemos, vai ser uma das constantes em *Matou a família*. Ela está lá no caso das meninas suburbanas e também na última das variantes do crime num contexto de pobreza, a do quinto episódio (o que vem após o salto de Regina sobre Márcia no sofá e o abraço).

Essa variante traz a mesma combinação de elementos: plano-sequência, crime

doméstico, samba. O cenário é a cozinha de uma casa precária; o ponto de partida, um clichê: o marido bêbado chega e discute com a mulher que reclama da falta de dinheiro, da vergonha diante dos vizinhos e da fome do bebê que chora no berço. Na explosão da bronca, ela avisa que vai embora, já arrumou quem a sustente. Exasperado, louco de ciúme (o dado passional seria o estopim), ele ameaça, se afasta à procura de um revólver e volta à cozinha para liquidar a mulher e o filho. Reedita-se o esquema pelo qual as cenas em *Matou a família* cumprem o roteiro do *fait divers* do jornal, sem o suplemento da contextualização. Na configuração da miséria doméstica, o dado novo aqui é o fato de ser a figura do pai quem mata a família. O que faz o ator Antero de Oliveira completar o ciclo dos papéis da figura masculina dentro do filme: filho-amante-marido-pai (além do torturado sem identidade definida quando, de criminoso, passa a vítima). Em termos formais, o dado novo é a conexão direta que se estabelece entre o espaço da cena e o da música que, novamente, se faz presente depois do crime. Quando surge, ela funciona, da mesma forma que nos outros casos, como um comentário over, trazendo a referência à figura de pierrô e à desilusão amorosa, enquanto observamos o marido sentado junto ao cadáver da mulher (tudo se encaminha para a repetição do cenário do “Matei por amor”). No entanto, emergindo de seu estupor, a nova versão do “matador da família” levanta a cabeça e transfigura seu desespero na expansão do carnaval, dançando ao som do “Rasguei a minha fantasia”,[19] cantado por Mário Reis. Antes que a música termine, e a dança também, ainda no mesmo plano-sequência, a câmera se afasta: num movimento rápido e “arbitrário”, recua por um corredor até focalizar uma janelinha de fundo que deixa entrever um muro encardido atrás de seus vidros quebrados, a reiterar o abandono. Essa imagem do detalhe precário condensa, num derradeiro fragmento, o quadro de erosão social que se acumulou ao longo dos episódios, nos quais cenários de mau gosto foram invadidos pelo olhar da câmera, caracterizados em sua pobreza. Lá no primeiro exemplo de crime em “lugares sujos”, após o passeio da “câmera na mão” na sala, enquanto ouvíamos ainda o samba a falar de obsessão, saltávamos para um plano geral da frente de uma casa de periferia que julgávamos ser a desse homem que matou por amor (uma mulher passava em frente à casa; “estranhamente”, dentro do jogo de quebra-cabeça, percebia-se que ela podia ser exatamente a moça caída como um cadáver no plano-sequência, no interior da casa). No episódio que ora

analiso, esse aspecto descritivo – caracterizador de um quadro social – se condensa no plano-sequência dentro da casa, precedido de flashes do marido cambaleando pela vizinhança até que, atrás dele, avancemos pela porta adentro, para acompanhar o encontro com a mulher.

A invasão da câmera por salas, cozinhas e corredores se dá com plena consciência dessa dimensão de espionagem que, pelo estilo, se tematiza abertamente em *Matou a família*. Tal como em *O anjo nasceu*, o olhar disjuntivo, acoplado a certa forma de compor o relato, tem uma dimensão desconstrutiva ante as representações correntes e faz questão de marcar a sua diferença de outras formas de tornar pública a tragédia doméstica. Já que é inevitável o dado *voyeur* do cinema, é preciso inscrevê-lo; o que se faz através de uma constante advertência para a moldura e o movimento do olhar, destacando os limites que circunscrevem a imagem e a caracterizam como produto de uma observação não autorizada, bisbilhoteira. Aqui, a separação câmera-objeto, se traduz nos movimentos de câmera invasores ou nos enquadres que fazem questão de deixar algo da cena fora do campo visível para destacar um obstáculo ao olhar intruso (contorno de porta ou de janela), ou fazem questão de observar a cena à distância, de modo a destacar uma massa vazia (muitas vezes escura), nas bordas do quadro que emoldura a ação transgressora das personagens (dado frequente no episódio das meninas suburbanas).[20] Na situação da abertura do filme, o processo de "deixar off " uma parte da ação não se dá apenas pela presença de obstáculos, mas também pela recusa em acompanhar o jovem na hora do crime (ele se dirige ao quarto para degolar a mãe e a câmera o espera no hall). O ponto maior desse processo de autorreferência do olhar é novamente o alongamento do plano que insiste diante do *fait accompli*, imagem que, na esfera do pobre, se articula ao novo espaço criado pelo samba (como o fato consumado na mansão rica de Petrópolis se articula à canção sentimental de Roberto Carlos).

Num primeiro momento, a irrupção do imaginário do carnaval causa perplexidade diante do aparente contraste: a utopia do carnaval e do paraíso tropical ("Oh, que terra boa pra se farrear") contra o inferno doméstico. Ao longo do filme, configurado o painel, esse inferno se vê multiplicado, assume ares de endemia social, mal-estar, revelador de uma condição estrutural que ultrapassa os destinos individuais, invertendo a visão edênica do poeta romântico que a marcha carnavalesca não recusa, mas traduz em chave maliciosa. Dado

que a marcha carnavalesca não recusa, mas traduz em chave maliciosa. Dado esse diagnóstico da experiência social, tal ênfase no contraste poderia gerar a ideia de que a criminalidade exposta em cena é um Mal e pode ser radicalmente separada de um Bem expresso na inocência das canções e seu contexto de "farra sadia". A relação, em verdade, é mais complicada e, como o último dos episódios explicita, o carnaval – como metáfora (não como contraste) – está integrado à cena, o que não o separa radicalmente da catarse agressiva.

O crime em *Matou a família* é uma violência que resolve tensões acumuladas, conflitos individuais. No entanto, enquanto transgressão, momento de ruptura com as mazelas cotidianas, ganha a associação com a festa, espaço de fusão e unidade, distinto da individuação, separação, conflito. No plano de uma ética da responsabilidade individual, o crime carrega o *páthos* de "queda irremediável", pecado que solicita punição, vingança ("Não matarás"). Mas no plano, digamos simbólico, da festa (aqui identificada ao sacrifício), pode trazer um contraponto de liberação, ruptura com uma ordem ressentida, ritual afirmativo que, a seu modo, é espaço de fusão (amor-morte). Ou seja, a violência ganha sua conotação insólita na medida em que o vácuo criado pela ausência (relativa) da exposição de motivos vem se preencher por essa ordem formal de repetições, que dá uma conotação de cerimônia à transgressão. A coleção de gestos como que atenderia a uma demanda, faria sentido dentro de uma disposição da natureza ou de uma ordem certamente alheia ao cristianismo estampado na decoração das casas. Não nomeada, tal ordem parece transcender cada cena particular e cria uma atmosfera de agonia que desautoriza o eixo moral (aquele que identifica tal violência com o Mal simplesmente) e o eixo das explicações causais mais à mão (aquele que protege a nossa sensibilidade com a apresentação imediata de um sentido, que circunscreve e recobre a crise). Esse ultrapassamento dos recursos à mão é um dado central da experiência de choque desejada, lance escandaloso que não é pura blasfêmia contra religião e ciência. Expressa, sem julgamento, o caráter inelutável de um mal-estar que, apesar do lance catártico, se repõe, retorna praticamente nos mesmos termos. Não há progresso, no sentido mais fundo, nessa experiência desenhada em *Matou a família*, só repetição e morte. O decisivo é que a catarse não poderia e não chega a atingir o patamar utópico da festa coletiva evocada nas músicas e realizar com plenitude a demanda simbólica a que parece aludir porque, afinal, se compõe de um gesto-limite efetivado na esfera isolada da vida privada. A justaposição

criada pela montagem vertical (festa / cena privada) sugere então o crime como *ersatz*, experiência substitutiva que fica aquém da matriz sacrificial que está, dentro do esquema simbólico, no seu horizonte. Entendido como gesto de amor com sinal trocado, ele consuma um destino de reconciliação impossível. Fatalidade que as músicas carnavalescas presentes no filme, em sua melancolia, tematizam. Afinal, na própria componente da festa, elas destilam o sentimento do seu caráter efêmero, mesclando liberação e desilusão. Sinalização de uma fissura em que o carnaval assume a sua condição plena de afirmação de vida no seio da agonia, transfiguração na qual repercute todo um percurso da cultura do samba no espaço urbano carioca.[21] O olhar fixo na cena do crime faz perdurar esse momento do choque diante do irremediável, e a fixação de tal instante solicita a matriz do samba (que deve durar), para fazer dessa insistência um ultrapassamento do vazio, salto para a dimensão do rito que conjura a perda, o desespero, a morte. Mas não redime.

Posta nesses termos, a representação dos conflitos em *Matou a família* procura trabalhar a experiência-limite sem buscar o ponto de vista que olha "de cima" o descaminho. Julga, condena, observa as relações concretas com o gabarito da pureza, mesmo sabendo ser esta impossível "depois da queda" (penso aqui em Nelson Rodrigues). Nesse sentido, considerada a matéria comum da "crise da família", o filme se afasta de uma dramaturgia do ressentimento, da redução do tempo a um intervalo de expiação da culpa, sempre às voltas com o fantasma da solução ascética e revanche da moral contra a vida. Por outro lado, afasta-se igualmente da banalização da violência, do olhar cínico. Seu estilo traz uma dimensão polêmica e funciona, também aqui, como marca diacrítica (diferencial) de uma tradição de enfoques do drama doméstico e crime passional que se espalha na mídia. A notícia, a novela, o cinema industrial são vertentes de um discurso sedutor e normatizado, que põe em pauta o dado escandaloso, inominável, mas se apressa em avançar um sentido moral, inscrever esses cortes radicais no espaço em que podem ser absorvidos. De um lado, tais cortes acabam se explicando – pela patologia ou pela "encarnação do Mal" – e o mundo continua de pé, sem manchas. De outro, eles se tornam lucrativos porque sua representação drena o desejo, tem função de equilíbrio. Efeito contrário se busca em *Matou a família*, que trabalha de forma deslocada – apta a desmascarar – um tipo de observação cujo horizonte é a fabricação do escândalo, a transformação

de tudo em “notícia geradora de manchete” (“matou a família e foi ao cinema”, “perdidas de amor”, “matei por amor” poderiam estar numa primeira página). Temos o clichê sem o tratamento usual que o crime passional encontra na imprensa e no melodrama. Por outro lado, aflora o problema social sem o discurso explicativo do realismo documental. Pela fragmentação dos episódios, a estratégia é de deixar irresolvido o enigmático de cada violência, provocando um curto-circuito nesses modos de representação antitéticos; é sonegar, assim, o consumo da “história interessante”, especialmente aquele proposto pela dose diária da informação-mercadoria.[22] Daí o papel central de sua dialética do banal / insólito que aparenta um percurso de vulgarização, mas opera o inverso, tentando devolver certa espessura à experiência-limite que põe em cena.

Projetadas no tempo, as cisões observadas não se encaixam numa teleologia de culpa e redenção. Se há evocação do paraíso, esta se dá como ironia lançada à idealização da terra, quando o carnaval desloca a matriz do exílio romântico e sua nostalgia (refiro-me aqui, novamente, à marchinha cantada por Carmen Miranda, que cita versos do poema de Gonçalves Dias). Imersos na fragmentação, as personagens de *Matou a família* consumam, entre quatro paredes, uma coleção de crimes que parecem confirmar a violência como dado estrutural da experiência na “terra boa”. Tal dado estrutural, uma vez referido à esfera do socioeconômico e das interdições, gera uma alegoria política.

Na evolução de *Matou a família*, dentro dessa repetição do mesmo paradigma, a violência estende sua malha e acaba por se referir a um foco central – o poder constituído – no quarto episódio, situado aproximadamente no meio do filme. Aqui, novamente entre quatro paredes, o contexto infernal tem sua representação extrema: a tortura infligida ao preso pelo aparato repressivo. Essa passagem, fazendo emergir a violência como método, coroa o mosaico de ações criminais. A brutalidade revela aí seu caráter mais sistemático: o crime, na sala de torturas, resulta do cálculo e do planejamento, não de um momento catártico, e se põe como um sinal mais incisivo da deterioração social, sugerindo que, afinal, um poder a organiza. A figura que, até então no filme, encarnou a transgressão – como filho e amante (marido e pai, só adiante) – é a vítima das sessões de tortura, cenas compostas de eletricidade, penetração anal com um porrete, gritos e sangue. Como tudo o mais, a tortura não recebe maiores explicações, vem como dado bruto sem que se identifiquem vítima e

circunstâncias. A permanência do ator pode selar uma relação de crime e castigo, mas essa metamorfose do matador em vítima do massacre não impede seu retorno no último dos episódios, para mais uma chacina. A par desse eixo de relações, há no episódio a clara alusão à ditadura militar e à repressão do momento (estamos em 1969), pois um detalhe descarta a condição de "preso comum" e sugere a vinculação política do torturado: o chefe torturador ameaça o preso ("Vai ficar pior") e acrescenta "Vocês é que pediram", "Seremos reis, está ouvindo? Reis!". Esse plural dito desse modo alude a grupos, à existência de um confronto cuja representação está proibida; situação em que o torturador "justifica" a agressão como resposta a um movimento do inimigo, dentro da tônica que marcou a legitimação da tortura pelo regime militar. A alusão ao momento político se reforça pela posição desse episódio: colocado em seguida e em contraste com o musical encenado pelas moças na mansão, faz reverberar o comentário feito por Márcia, logo antes da coreografia. Ela lê o jornal à beira da piscina e cita d. Hélder Câmara: "A situação do Brasil […] eu sei, tu sabes, ele sabe".

A representação da violência em fragmentos justapostos, temperada por essa alusão ao aparelho repressivo, reforça a composição da alegoria política exatamente pelas lacunas e silêncios. Insinua-se aí uma rede de interdições: há uma ordem social obliquamente representada pelo mosaico de suas fraturas – microtragédias em espaços fechados. Tédio, ressentimento, privações e isolamento definem o teor de uma experiência de irreconciliação, exílio, transfigurada pela presença do que simboliza a coesão e a alegria próprias à festa. Tal exílio, no eixo político, tem referências de espaço e tempo claras, tal como a configuração desértica de *O anjo nasceu*. Mas há uma inversão de percurso. Lá a canção do exílio se compunha a partir de um mundo percorrido pelos que estavam à margem, circulando em espaços abertos ou invadindo privacidades; em *Matou a família*, as microtragédias se produzem pela crise interna à esfera doméstica. De diferentes modos, os dois filmes, ostensivamente "inorgânicos" em seu desenvolvimento, se põem como jornadas alegóricas por sua face mais lúgubre, a de um mundo marcado pela atomização e catástrofe.

Nos termos então da alegoria política, cabe uma comparação com Glauber e Sganzerla. Os dois filmes de Bressane expressam um estágio mais radical da recusa em representar o presente como purgatório de violência historicamente plena de sentido, etapa referida, como dado preparatório, ao horizonte da revolução (premissas que entraram em crise a partir de *Terra em transe*, 1967). A tônica é a violência não redimida e, quando há a alusão a um momento oposto de comunhão e harmonia, este se encontra na esfera irrecuperável do passado remoto e nunca projetada no futuro. No momento em que encontramos as personagens, estas vivem um processo de queda sem retorno, a experiência de um inferno que distancia as miragens de comunidade, coesão, família. Aqui, a experiência do moderno é de atomização, ruptura com uma ordem utópica originária que lança as personagens num universo sem inocência, sangrento. Em *Matou a família*, o mosaico de *fait divers* figura uma urbanidade ao avesso, que se revela pela justaposição calculada das desgraças. A tônica de Sganzerla ao trabalhar essa urbanidade é a sátira, a desqualificação total que se apoia na colagem, mosaico de experiências movidas por uma máquina infernal que as faz proliferar sem sair do lugar, uma vez que a incompetência retira seriedade a qualquer projeto. Tal vocação inelutável ao fracasso é também o pressuposto das outras comédias: *Brasil ano 2000* e *Macunaíma*. Os filmes de Bressane, como de resto a produção do cinema marginal, repõem o drama, o *páthos* da vida nesse inferno que, embora grotesco, não apresenta agora vocação para a comédia. Suas

catástrofes cotidianas se ligam a um mal-estar transbordante em gestos que respondem a uma vivência insuportável. Tal resposta pode vir do desespero ou mesmo de uma disposição, não de todo legível, mas que se dá sempre como ação de ruptura de um círculo que, em momento algum, se desenha com leveza, por mais acanhadas que se mostrem as figuras agredidas, não dando, por força de sua precariedade, motivo aparente para o crime. Este pode ser enigmático – como em *Matou a família* –, mas a configuração do conjunto produz um efeito que exclui a ideia de gratuidade. Essa é a força da repetição: sugerir o painel como expressão de uma lei, mesmo que pouco se possa dizer de sua natureza. Nesse aspecto, a força de *Matou a família* depende da potência de choque de seu esquema, de sua capacidade de incluir, pela forma do plano-sequência e pela estrutura de repetições, a própria experiência do cinema na pauta imediata de questões, esta que o espectador deve montar na primeira hora. Devo concluir retomando a questão do cinema, pois a parataxe do título sugere a discussão dos dois: do crime e da experiência na sala escura. A pergunta pelo sentido do "matou a família" se projeta na indagação pelo sentido do "foi ao cinema". Volto à primeira sequência, o paradigma maior do filme.

## 8. A FAMÍLIA, A MORTE, O CINEMA

Falei na insuficiência deliberada no tratamento dos motivos da ação em cada episódio. Há uma gama variada de configurações e, em verdade, tal insuficiência é mais patente no crime de abertura. Há sinais de drama e sofrimento na imagem do homem que insiste no "Matei por amor". As meninas têm o mote da vingança. O trabalhador bêbado mata em plena briga, no calor da hora. As moças ricas compõem toda uma narrativa, a mais pródiga em texto e contexto. A tortura admite as coordenadas sociopolíticas. Em todos esses casos, pode-se trabalhar com dados escassos, apelar para uma contextualização discutível (os filmes e gêneros da mídia, o momento político), mas me apoio nos dados que *Matou a família* oferece. No primeiro episódio, o dado lacônico é radical e instaura um modelo que repercute ao longo do filme, fazendo valer a sua força de primeiro elemento da série – o que dá a tônica. Consumado o crime que gera o desconcerto, vem o gesto de rotina, a ida ao cinema colocando, em verdade, na posição que, nos outros casos, será ocupada pela alusão à festa – as marchas

carnavalescas – sobrepostas ao plano longo que insiste na exibição desconfortável da cena. No último dos episódios, chega-se à versão literal do “matou a família e caiu no samba”, enunciado que ecoa, de forma mais nítida (e menos poética), um modo de falar próprio à fofoca popular e à manchete de jornal sensacionalista.

Na medida em que o filme avança, o mosaico das situações, apesar do estilo de observação direta, vai criando um contexto alegórico para as transgressões, atualizando um impulso comum que atravessa as diferenças de classe, sexo e circunstância. A fragmentação e a descontinuidade do percurso estimulam a busca de relações verticais: aprendemos que, se há sentido, este não emana da cena em seu movimento próprio, mas da moldura que a inscreve no jogo de espelhos. A indagação do espectador tende a se resolver, em caso de fazê-lo, no intervalo entre os episódios, espaço de totalização possível: em vez da organicidade (e sentido pleno) do mundo supostamente autônomo das personagens, o andamento do filme privilegia a descontinuidade, a face acumulativa do desconcerto. Este, porém, depois das primeiras repetições, não mais se liga à imprevisibilidade dos fatos em si. Há até alterações de regra que *Matou a família* promove para recuperar seus efeitos (é o caso, por exemplo, do episódio das moças perto do final, a comentar o filme *Perdidas de amor*). No início, a situação é mais radical porque nosso saber se reduz ao título do filme. Não por acaso, o relato que o literaliza é “seco” nos antecedentes e na configuração do crime: a força do choque se apoia nesse cálculo preciso do tempo. Encerra-se o relato na imagem do sangue removido da navalha, não na imagem de uma janela basculante “alheia” ao crime; consumado o gesto, não sobrevém aquela insistência do olhar que abre espaço para a música. Há o corte direto para a fachada do cinema. Continuidade de ação, passagem direta à outra cena que, por espelhar a própria situação do espectador, intensifica o desconcerto. Com desenvoltura e método, cumpriu-se um programa de ação bastante insólito que tem duplo efeito: lança sobre a experiência do cinema a sombra do gesto de transgressão e, inversamente, nivela o crime à aparente banalidade do comprar o ingresso e entrar na sala escura. Encadeadas, contíguas no tempo, as duas decisões parecem se aproximar em natureza, o que desestabiliza a fronteira entre a inocência e o pecado. A literalização do enunciado gera o desconforto em função dessa fluência natural, destituída de

culpa, que recebe ainda um reforço: nem bem tudo começou, a situação-título se esgota e, invertendo as expectativas, "outro" filme começa, descartando como episódio encerrado o que, pela natureza do gesto, parece solicitar alguma providência.

Esse lance radical, pela agressão, força uma revisão de parâmetros na relação com o filme, uma procura de coordenadas. E a indagação imposta no primeiro lance deve se manter até o fim, pois não se trata de explicar o ocorrido e dissolver o impacto da abertura, mas de fazê-lo ecoar a cada passo. *Matou a família* pretende ser um constante desafio no qual a brutalidade, como conteúdo da cena, ganha um particular efeito em função da violência estrutural presente no nível da linguagem. Esta não se afina propriamente com os protocolos de distanciamento que, inspirados em Bertolt Brecht, se exercitaram no cinema dos anos 60 e depois. Sem dúvida, o que chamei de estilo disjuntivo mobiliza aqui procedimentos que, em outro contexto, ficaram marcados como ferramenta desconstrutiva e se inseriram em projetos mais à Brecht: o plano-sequência, o comentário explícito, a descontinuidade, o bloqueamento de episódios. Mas o filme de Bressane não organiza esses procedimentos em torno de um esquema argumentativo, como o filme-ensaio, o estilo "conferência" consagrado por Godard. O dado central sendo o choque, *Matou a família* propõe a experiência do cinema como um ritual (pertinência a um programa definido), que implica um envolvimento mais fundo com a performance do espetáculo, liberto da moldura leviana e do automatismo suposto pelo cinema mais corrente. Quando digo "mais fundo", me refiro não apenas à ideia de um maior compromisso com o conteúdo (significado) das cenas e sua relação com a experiência, vida, realidade. Mas à postura, digamos impositiva, com que a estrutura montada e a relação entre câmera e *mise-en-scène* propõem uma nova relação com a cena transgressora. Relação que, pelo seu descarte dos protocolos usuais que atenuam a representação do censurável, implica um cara a cara em que o espectador, lançado no vazio, se defronta com o risco de uma viagem interior indesejável. Momento de densidade no qual a experiência do cinema pode recuperar sua força, ir além da redução banal ao devaneio padronizado e encontrar um sentido mais genuíno para o velho lugar-comum do elogio à sala escura como espaço de transgressão. O desconforto gerado por *Matou a família* resulta de um trabalho com a linguagem, que se apoia no cálculo, na utilização precisa dos recursos, e o

cineasta leva em conta a separação radical entre espectador e espetáculo que marca o espaço da sala escura. O desenvolvimento *cool* e o dado formal da fragmentação mostram, no entanto, que a aposta está justamente nesse contraste entre o modo de olhar e o teor da cena (novamente o estilo disjuntivo), como fator explosivo capaz de subverter um certo regime de fruição do cinema. Seu campo de experiência não poderia, nesse sentido, ser outro que não o da representação da violência, morte, sexo, fato insólito, dados que o cinema mais corrente "domesticou" e que a modernidade dos anos 60 procurou retrabalhar. No final da década, o cinema brasileiro, por diferentes caminhos, trouxe a primeiro plano tais experiências-limite de uma cultura da violência, incluída essa anatomia de uma tradição patriarcal e seus regramentos do amor e do sexo, tradição que sofria, na experiência urbana, nítida transformação (bastante tematizada pela música popular no período). A questão da família foi um dos focos privilegiados para a discussão, naquele momento, de um mal-estar que precisava encontrar uma linguagem cinematográfica para ganhar expressão. Filmes como *Copacabana me engana* (Antônio Carlos da Fontoura, 1968) conduziram essa procura nos termos do drama convencional, forma menos instigante de traduzir na tela toda uma atmosfera que tinha como baliza cultural o tropicalismo. Filmes como *Os monstros de babalaô* (Elyseu Visconti Cavalleiro, 1970) conduziram essa procura como tradução de um laboratório agressivo de exorcização da família patriarcal brasileira cuja expressão mais rica se deu na encenação teatral do Oficina, em *O rei da vela*, especialmente em seu segundo ato, em que é mais sistemática a paródia à galeria de estereótipos da decadência. E o teatro de Nelson Rodrigues oferecia um enorme leque de situações trabalhadas dentro de sua ótica particular.

*Matou a família* é, nesse contexto, uma obra-síntese, articulação de múltiplas facetas do problema que a experimentação, trabalhando a duração da imagem, a estrutura em mosaico e a evocação do rito do carnaval, fez atingir um patamar de expressão bastante raro. Não se desvinculou aí a reflexão sobre o crime do cogitar sobre o gesto de ir ao cinema; não se separou a questão da família como "norma primeira" de inserção na cultura da ligada à instituição social em crise. O filme não fala propriamente sobre tais temas, mas se põe, ele próprio, como experiência-limite em que o cinema se pensa, não como dado exterior ao círculo de violência que restaria observar, mas como parte do processo, instância do

olhar que traz dentro de si a mesma problemática de amor e morte que focaliza. Evitar a banalização da violência é, nesse particular, evitar a vulgarização do olhar e da escuta. Recuperar a dimensão maior do ir ao cinema, superando o terreno em que a conjunção “e” do título poderia ser lida como mero disparate. Dado o teor de imagem e som em *Matou a família e foi ao cinema*, a parataxe que conecta as duas ações enunciadas, sem hierarquizar, revela todo o seu potencial como alegoria de uma crise referida a toda uma constelação de experiências individuais, sociais, incluído o exercício do olhar na sala escura.

1 Composição de Dorival Caymmi chamada “Peguei um ita no Norte”.

2 Composição de Bide (Alcebíades Maia Barcelos) e Marçal (Armando Vieira Marçal).

3 Esse movimento de *O anjo nasceu* recapitula o processo que, desde André Bazin, definiu o parâmetro da duração do plano como central na passagem do cinema clássico ao moderno, o que, no vocabulário de Gilles Deleuze, se traduz em termos da passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo. Nesses termos, a “retórica da duração” de Bressane é uma investigação em torno da imagem-tempo.

4 A atmosfera da letra de “Mano a mano” se insere na tônica de queda, separação do passado, que domina o filme; a mensagem que o macho rejeitado dirige à mulher que “foi para uma melhor” fala do passado e assinala o presente como instância de um linguajar ressentido, mascarado no “estamos quites” e na mão estendida.

5 Música de Harry von Tilzer e letra de Will Dillon.

6 Dado o teor da jornada, o anjo do título, se assumido como figura da transcendência, estaria sinalizando, pela mediação do Novo Testamento, o caráter radical da crise e traria, assim, todo um parentesco com um dos anjos do Apocalipse: o que traz a chave do abismo.

7 Fernando Mesquita discute essa solidão lunar dos bandidos gerada por sua “criminalidade radical” em seu excelente artigo sobre este filme. Ver “A solidão lunar”. *Cine Olho*, n. 5/6, jun.-ago. 1979, pp. 70-74.

8 Menção a *Cândido*, de Voltaire.

9 Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”, in *Obras Escolhidas*, v. 1: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, pref. Jeanne Marie Gagnebin, 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 225.

10 No artigo “O mal-estar na incivilização”. (*Cine Olho*, n. 5/6, São Paulo, jun.-ago. 1979, pp. 54-62), sobre Júlio Bressane, usei como epígrafe uma das passagens do “Sobre o conceito de história”, de W. Benjamin: a célebre referência ao anjo da história inspirada pelo quadro de Paul Klee. Tal epígrafe não se referia ao anjo do título, mas à postura geral do cineasta. Quando insinuo esse traço de melancolia barroca no minimalismo de *O anjo nasceu*, cabe um lembrete: não exploro nenhuma identificação do “anjo que nasce” com o anjo da história.

11 A obra posterior de Júlio Bressane traz um desdobramento muito nítido dessa constelação de temas articulados em torno da experiência do tempo como perda e em torno da inocência como condição pré-reflexiva irrecuperável, no percurso não só do artista, mas dos próprios gêneros de discurso. Ver, por exemplo, *Cinema inocente* [c. 1981].

12 Tomo a expressão “delinquência arrogante” emprestada de Jurandir Freire Costa. Ver “Narcisismo em tempos sombrios”, in Heloisa Rodrigues Fernandes (org.), *Tempo do desejo – Sociologia e psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

13 Para quem identifica o anjo de *O anjo nasceu* com o próprio cinema – como Almeida Salles, citado por Jean-Claude Bernardet em *O voo dos anjos – Bressane, Sganzerla: estudo sobre a criação cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1991 –, a minha visão da abertura do filme como uma gestação do cinema a partir da tela preta, passando pelas gravuras estáticas, faz o enunciado-título ganhar literalização imediata no início de *O anjo nasceu*. Teria acontecido lá (de forma cifrada) o mesmo que ocorre em *Matou a família*.

14 A cópia em 35 milímetros que examinei na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro traz os dois últimos episódios logo em seguida ao abraço das duas no sofá, como assumo ser correto. O vídeo de *Matou a família*, lançado no mercado, desloca essa entrada para depois dos rituais da cozinha e da banheira,

dissolvendo a simetria que o abraço vem trazer para a sequência (da cama ao sofá) e eliminando a distância sugestiva trazida pela inserção de outras situações; no vídeo, é por demais imediata a relação entre os comentários de Márcia e o desfecho do filme.

15 Ver Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* [1939]. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972 e José Miguel Wisnik, "A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda", in Adauto Novaes (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

16 Música "Ninguém vai tirar você de mim", de Edson Ribeiro e Hélio Justo (letra).

17 Música "Minha terra tem palmeiras", marcha de 1936, de João de Barro e Alberto Ribeiro.

18 "Vejo amanhecer", de Noel Rosa e Francisco Alves, samba de 1933.

19 Marcha de carnaval de Lamartine Babo, de 1935.

20 O voyeurismo, tal como sinalizado no próprio enquadramento, em *Matou a família*, é apontado também por Jean-Claude Bernardet (op. cit.), num contexto de análise distinto que estabelece relações com uma matriz formal nascida em *Cara a cara* [1967], primeiro longa de Bressane.

21 Em *O anjo nasceu*, na sequência no parque de diversões quando a intuição de Santamaria leva à conversa sobre a sua morte, é também o samba que dissolve a tensão gerada e cria um momento de integração, expandindo as personagens, salto para um rito de afirmação de vida.

22 No episódio das meninas, após o plano-sequência do crime, temos ainda uma última cena que permite a audição da música até o final: numa avenida junto à praia, um jovem lê jornal sentado num banco; quando se levanta, sai pela esquerda enquanto o jornal, levado pelo vento, se arrasta para a direita. A câmera se fixa no jornal que se desmancha pela rua. Reunião de notícias e *faits divers* de consumo diário, ele é mercadoria que toma as experiências-limite como matéria-prima e as banaliza como sensação logo descartável.

# BANG ANG ALEGORIA E IRONIA

## 1. O PROCESSO, NÃO O PRODUTO

No final de *Matou a família*, as atrizes posam para a câmera, sorrindo, unidas. Essa imagem fecha o ciclo dos retratos e cria uma relativa distensão do clima pesado da sequência das mortes, trazendo uma última peça para o quebra-cabeça. A operação de montagem – soberania do narrador – reafirma o aspecto lúdico que se mescla à violência. Pode haver desconcerto, mas o plano final enquanto retrato, é “simpático”; gera a interrogação sem chegar a um gesto de agressão ao espectador. Uma provocação mais direta ocorre em *Bang bang*, de Andrea Tonacci, filme que alia o cuidado de composição com o desafio à plateia, versão “estrutural” de uma tendência à agressão que chega, em 1970, a seu termo (basta lembrar os filmes da Belair, produtora de Bressane e Sganzerla, ou *Orgia ou o homem que deu cria*, de Trevisan, 1970, e *Jardim das espumas*, de Rosemberg, 1970). Coroando seu jogo sistemático de sabotagem à progressão de uma história, *Bang bang* termina com o riso do ator dirigido à plateia (acrescido de outro recurso que discutirei adiante), riso que traz aquela ironia que Paulo César Pereio, melhor do que ninguém, sabe compor (tom que parece ter encontrado, em termos de sua carreira cinematográfica, nesse filme).

Livre dos constrangimentos do filme-mercadoria, Tonacci escolhe, em *Bang bang*, uma estratégia muito particular de conversa com o espectador. Coloca em pauta o próprio cinema, o mundo das máquinas, os movimentos talvez mais típicos de uma experiência urbana que encontrou no gênero policial sua

transfiguração mítica mais popular: a violência, o tiro, a velocidade, o desastre. Toma, no entanto, os fragmentos dessa tradição e os justapõe, retirando das ações as suas consequências naturais, bloqueando situações cujo tom de comédia não impede uma experiência simultânea de desconforto. Riso e insegurança, humor e desconfiança acompanham o espectador em seu esforço para conhecer as regras do jogo. Não há continuidade de ação que leve a um desfecho: a antiteleologia de Tonacci é radical. Seu cinema dentro do cinema se apropria da mesma tradição já presente em *O bandido da luz vermelha* e, em alguns aspectos, nos filmes de Bressane. Mas seus efeitos de estranhamento têm outro perfil. Não está ausente o recurso anti-ilusionista mais frequente na época: a revelação dos bastidores da filmagem, a denúncia da simulação, o que *Bang bang* faz pelo reiterado reflexo da câmera no espelho, dando ensejo a uma discussão do problema que não teria o mesmo papel em Sganzerla ou Bressane. Em *O bandido*, esse mostrar o trabalho da equipe se dá somente em duas ocasiões fugazes (um bater de claquete; uma medida de luz no rosto de Paulo Villaça), em revelações pontuais sem destaque perante o gesto mais decisivo da incorporação paródica do kitsch e das citações, considerando a colagem e a dimensão pop do filme. Nas obras aqui analisadas, Bressane tampouco dá ênfase à revelação de bastidores da filmagem. Seu metacinema se faz da relação intertextual que tem dimensão própria; afirma um novo estilo pelo rigor formal das repetições, pela inclinação minimalista que contrasta com os excessos de Glauber e a proliferação de Sganzerla. O cinema que lhe antecede, mesmo o de autor, estaria preso a ilusões que Bressane julga necessário dissipar para atingir essa aproximação crítica ao mundo da cidade, feita de tensões entre o técnico-urbano e o estético, entre o filme como mercadoria e um cinema poético cuja condição de existência é o diálogo com o passado, a homenagem ao artesanato mais remoto.

Nos filmes até aqui examinados, permanece fundamental uma história, o destino das personagens, o drama; a diegese pode ser deslocada, fragmentada, mas continua como centro de interesse, afirmação de um trajeto de vida e de morte. Em *Bang bang*, o questionamento da linguagem dominante no cinema cria um jogo em que a diegese passa por uma fragmentação mais radical e acentua sua função de pretexto, valendo mais o desafio à percepção, a ênfase no aspecto construtivo da imagem e do som. A presença da cidade, do sexo, da

família, da violência, é constelação temática de fundo, que se subordina a um esquema formal que "se dá a ver", impõe a regra que torna ele próprio o centro da discussão.

Como termo final do meu percurso, *Bang bang* é o ponto em que a justaposição alegórica, em seu discurso truncado, enseja uma decifração afastada, definitivamente, da ideia de um diagnóstico geral, seja o voltado para um "traço nacional" tomado como emblema, seja o volvido para as articulações de uma formação social captada em seu todo. O programa da alegoria exige uma leitura que tematize, sem descanso, o próprio cinema. É da análise da composição e da *mise-en-scène*, assumidas em sua radicalidade formal, que o comentário sobre o mundo se reinstala: o jogo interno, afinal, não pode se fazer em estado de pura abstração e a presença do mundo na imagem e no som traz de volta enunciados sobre o contexto do filme que cabe comentar. Embora recuse a representação de agentes sociais específicos e dispense a localização cuidadosa de tipos sociais supostamente espelhados em sua ação, *Bang bang* dá continuidade à discussão da violência e da catástrofe que permeia todos os filmes do meu percurso, embora sua intervenção se dê em outro nível, por força da desestabilização do aspecto mimético da *mise-en-scène*. De qualquer forma, seu debate, bastante referido ao imaginário do próprio cinema, destaca uma tecnologia sinalizadora de um tempo – do país, do mundo – com a mobilização de figuras que não são "quaisquer". Estas trazem de novo o grotesco, a distância entre pretensão e performance, cercando-se de objetos que, sem dúvida, têm força de emblema perante uma sociedade e cultura (notadamente o automóvel, tão central na condução do jogo). O filme intercepta, em sua face pop, a constelação de dados tropicalista. Sua paródia, ao trazer o curto-circuito entre o gângster perigoso e a família bonachona, parece dialogar com Sganzerla e com a tradição que vem da chanchada. Mas não se pode explorar demais essa linha, pois o desajeito pode também vir da comédia pastelão norte-americana, tipo *Os três patetas* [*The Three Stooges*, seriado dos anos 30] – são três os palhaços do filme –, relação que, em verdade, ganha força quando lembramos não haver em *Bang bang* nenhuma ênfase na oposição nacional-estrangeiro quando insere o dado paródico da carnavalização em sua textura (nesse filme, não se trata de discutir o sentido do carnaval no contexto local específico). Há muita errância em *Bang bang*, mas estamos longe dos temas sociais da migração, choque

cultural, marginalidade, crise da família ou outras particularidades. Estamos mais perto da errância de Jorginho em sua fragmentação no mundo da cidade; se há um sentido mais universal nessa constante viagem como traço contemporâneo, existe uma forma de “presença em cena” – notadamente Pereio – que exprime certa constante do cinema brasileiro em sua aproximação às mazelas da experiência nacional.[1] No trabalho de decifrar as regras do jogo proposto, parto de uma evidência: o domínio, nesse filme, do jogo plástico, da experimentação com o espaço e o tempo, jogo que se apoia nos clichês do “filme de ação”, os quais incorpora e subverte.

Em *Bang bang*, o paradigma central é o da perseguição, esse dado coextensivo à história da narração no cinema. Presente tal paradigma, Tonacci sonega seus motivos e desenlace; atém-se à exposição dos movimentos, mediada por câmera e montagem. Nisso, há um toque desconstrutivo bem típico ao final dos anos 60. Prevalecem as operações de desconcerto, frustração de expectativa, transgressão bem-humorada das regras do cinema clássico. Logo na abertura do filme, antes dos créditos, há um plano-sequência cuja estrutura é talvez a mais sugestiva das regras do jogo de *Bang bang*, metáfora central.

Um velho táxi é o cenário: passageiro e motorista no banco da frente, a câmera fixa no banco de trás a acompanhar toda a conversa em som direto, impassível. A grande-angular garante a abertura do campo para que permaneçam à vista os dois interlocutores, com a rua desfilando no centro do quadro à medida que o carro avança, com velocidade aparente maior do que a definida pelo motorista, dada a deformação do campo produzida pela lente. A cena é prosaica, mas a composição é rígida, simétrica, e dura mais do que cinco minutos. De início, o motorista está só e faz certa ginástica para não atropelar o protagonista de *Bang bang*, que se põe à frente do carro, numa forma estranha de “chamar o táxi”. O passageiro entra, furioso com o motorista: “Está ficando louco? Queria me matar, é?”, transferindo a culpa; impaciente, acrescenta: “Vai indo”. O nonsense permeia todo o passeio, no qual o passageiro responsabiliza sempre o motorista pela falta de rumo, sem, no entanto, jamais definir o destino da corrida do táxi. A cada esquina, dá instruções quando estas já não podem ser cumpridas e depois reitera seus absurdos que se emendam com argumentos sem propósito, em que a única referência objetiva é o defeito no câmbio do carro que dificulta o engate da segunda marcha, detalhe que torna a situação mais emperrada. Embora

suporte com paciência a pressão absurda, o motorista acaba por estacionar o carro e se atracar com o passageiro no momento em que este vai longe demais e tenta se apossar da direção. Enquanto se agridem, temos um escurecimento lento, bem marcado. Cena idêntica vai se repetir na altura do meio do filme, numa segunda versão do plano-sequência que separa o que se pode considerar como duas partes bem opostas de *Bang bang*: na primeira, o espaço urbano prevalece e sua verticalidade, a perseguição não requerendo o uso do automóvel; na segunda, prevalece o espaço aberto de estradas e zonas rurais, a movimentação fora da cidade, a velocidade.

A corrida de táxi sem rumo definido reproduz, no detalhe, o andamento da situação narrada que, a seu modo, pode ser comparada a um passeio sem destino, sucessão de imagens e sons que não obedecem a uma armação teleológica em que as ações se justifiquem pelo termo final do trajeto. O passeio é pretexto para um debate, convite a observar o cinema em trabalho, montagem de estruturas em abismo em que é constante o recomeço, a discussão dos próprios termos do processo, a figuração da vertigem no jogo de espelhos, a exploração da profundidade de campo ampliada pelo uso constante da grande-angular. A abertura anuncia a matriz do filme: o paradoxal passeio em que se discute acerbamente o destino justamente como forma de não chegar a lugar nenhum, coroado com uma arbitrária interrupção do processo.

Dentro dessa disposição geral, as personagens pautam o seu comportamento pela não consecução de fins; as figuras da ameaça primam pelo despropósito,

instalando a comédia. Tudo logo se estampa na primeira elaboração da aparência, pois os gângsteres de *Bang bang*, antes mesmo de saírem da prateleira, exibem sua feição grotesca e deixam claro que haverá uma mistura de gêneros. Eles são introduzidos como peças, itens de um estoque mobilizado na fusão do policial e da comédia. Como tais, são figuras que, no entanto, não vão se engajar numa paródia convencional que desloca trajetos, tonalidades, mas mantém os princípios da narrativa de origem. Aqui, a perseguição se põe como jogo de linguagem, movimento sem origem e sem fim, peça "histórica" da narrativa fílmica, revisitada a partir de uma encenação caricatural dos termos que ela alcançou nos anos 50. Seu emblema maior é o luxuoso carro conversível, item de repertório de mesmo estatuto que as personagens, porém mais intacto, como relíquia. Saem todos do mesmo depósito, lugar da sequência de apresentação de *Bang bang*, segundo plano-sequência do filme.

A trinca perigosa se desautoriza, de saída, pela combinação de três máscaras: o janota vaidoso, a pentear e repentear o cabelo; o gordo travesti, de bolsa no colo, a entupir a boca com nacos de banana; o baixinho, cego, óculos escuros e segurando um bastão, com ares que hoje diríamos punk, único a exibir uma arma. A câmera os encontra no enorme depósito de componentes de automóvel (eixos, rodas, tampas de motor etc.) e itens diversos (madeiras, materiais de construção), espaço que se abre gradualmente ao nosso olhar. Na abertura do plano, eles são enquadrados de perto e só vemos um banco traseiro de automóvel, onde estão sentados, e os materiais que os cercam, inclusive as peças penduradas na parede do fundo (esta compõe a moldura indicadora do ambiente). O cego dispara, ao léu, pela primeira vez. A câmera treme, perde estabilidade e os créditos superpostos à imagem começam a emergir num movimento em direção à câmera, como disparos que se dissolvem no espaço off, junto ao nosso olhar. No som, a orquestra cria a conotação de suspense, traz o mundo musical que o cinema nos ensinou a ler como sinal de perigo iminente,

ação urgente. Com o desfilar dos créditos, a música baixa o tom e a câmera recua; o aumento do campo de visão revela que o banco traseiro está estocado numa plataforma bem acima do solo. Quando se levantam, os três bandidos têm de descer uma escada, o que fazem lentamente, um a um, enquanto o movimento de câmera vai descortinando o ambiente. Tal travelling, como que apoiado numa ponte rolante, introduz uma evocação curiosa: em sua posição e movimento, lembra o travelling em cima da ponte rolante no começo de A *greve* [*Stachka*, 1925], de Sergei Eisenstein. Lá, o movimento de câmera descortinava o ambiente de uma fábrica, local de produção, de lutas, cenário de uma experiência social de ressonâncias históricas, que o cineasta russo fez questão de explorar enquanto emblema: sabemos o quanto, nos anos 20, o cinema de vanguarda russo, de feição construtivista, tomava o espaço da fábrica e das máquinas como solo da nova sociedade. Aqui, um modo de olhar afinado ao construtivismo descortina uma garagem, um depósito de sucata (o lugar por excelência dos lúmpens em Eisenstein). Tonacci se movimenta na franja explorada pelo cinema moderno em seu diálogo com o *noir* norte-americano. Seu recuo de câmera é mais lento que o de Eisenstein, quer ressaltar a duração (estamos nos anos 70, e não nos 20). O espaço que se abre é de imobilidade, abrigo de materiais usados que compõem a coleção capaz de evocar um estilo de produção industrial em massa, representado aqui pelos seus componentes de segunda mão, peças e personagens. A afetação de família "bem" que os bandidos exibem – pois o triângulo assume a conotação do núcleo pai / mãe / filho – é, de novo, a mesma contrafação do comportamento aristocrático muito próprio ao lúmpen de Eisenstein ou à galeria de cafonas da Boca do Lixo, de Sganzerla. Novamente, o cineasta brasileiro revisita o imaginário *noir*, algo do cenário, das ações típicas do bangue-bangue, agora com uma postura mais radicalmente desconstrutiva e sem a referência explícita ao mundo político. Como um *bricoleur*, Tonacci faz uso dos elementos à mão e compõe seu jogo com recursos extremamente escassos, manipulando resíduos de um imaginário do crime urbano. Este que, deslocando a fórmula de Bazin (que pensava no western e na épica dos espaços abertos), tem sido para as gerações pós-*nouvelle vague* o "cinema por excelência".[2]

No final do plano-sequência que introduz os três bandidos, entra em cena o ingrediente central na composição desse imaginário: no recuo da câmera, o último elemento a surgir é o conversível dos anos 50, branco, único produto industrial que se apresenta inteiro, não desmontado, nesse plano. Instrumento essencial para que as personagens se ponham em movimento, o carro está à espera. Lentamente, neles se instalam como uma família – pai e mãe na frente, o baixinho cego atrás. A peça jazzística que criou a atmosfera de suspense desde o início dos créditos se dissolve, tal como a imagem. Cumpre-se a regra de *Bang bang*: o escurecimento separa as sequências, pausadamente.

No plano seguinte, estamos na rua a seguir a mesma figura do passageiro do táxi, agora a pé, até entrar num jipe estacionado. A percussão do grupo Iron Butterfly pontua a caminhada apressada, confere ao movimento uma pulsação que parece solicitar alguma forma de resolução, sem encontrar resposta no plano diegético: o acontecimento é essa câmera a seguir a figura humana no andar e depois no jipe, num percurso sem interações imediatas, sem posterior continuidade, sinalizando, no entanto, a coordenação música-imagem que dominará todo o filme. Esse é mais um segmento autônomo, em termos da cadeia, sem antecedente ou consequente, que termina num escurecimento após o qual enfrentamos um recomeço, um novo trecho autônomo: o de número quatro. Este se compõe de vários planos articulados (coisa raríssima no filme) e envolve o mesmo ator (Paulo César Pereio), agora usando uma máscara de macaco, e sua relação sexual com uma mulher. É preciso esperar o quinto segmento para reencontrar os bandidos e reconhecer um espaço (agora transformado), ver a ação aparentar uma certa progressão, embora descontínua, por algum tempo. Um prédio de hotel serve de cenário para o encontro dos bandidos com Pereio (o “passageiro”), iniciando a perseguição da qual é difícil discernir os motivos. Ele sofre pressões, é preso pelos bandidos e foge, numa sucessão de cenas inconclusas em diferentes pontos do hotel. Em todo esse período, o Buick dos

anos 50 não é mobilizado. É preciso antes voltar ao táxi da abertura, na segunda versão da briga entre passageiro e motorista, a qual vem repor a matriz de *Bang bang* e dar ensejo a que tudo recomece, bandidos e “passageiro” em campo aberto, agora motorizados, em nova série de fugas.

Interessa agora observar de perto a sequência que abre a segunda parte do filme, logo após a repetição da corrida de táxi. Ela repõe, em termos de som e diálogo, a matriz de suspensão da fluência dos processos. Ao mesmo tempo, é a única cena em que o diálogo tem efetivo lugar ao longo do filme (no mais, é o cantar de Pereio, uma ou outra frase solta, a fala direta de um dos bandidos para a câmera, na despedida).

Estamos num bar e lanchonete. Em plano geral, vemos o “passageiro” adentrar, buscando um lugar para sentar no balcão quase vazio, com apenas um freguês a tomar cerveja, já bêbado e chato. A câmera se movimenta e faz uma *pan* para focalizar o recém-chegado e o bêbado de costas, fixando-se em sua conversa. Um grande espelho ao fundo, atrás do balcão, reflete a imagem dos dois fregueses e a da própria câmera em sua nova posição, onde vai ficar estável ao longo da cena (o balcão, o espelho, as figuras de costas são dados que citam *Viver a vida*, de Godard). Pelo espelho, vemos a frente do bar, as mesas na parte exterior, os carros que passam. No balcão, apenas os dois fregueses: nada do barman ou qualquer outra figura. Um telefone insiste em tocar enquanto o bêbado teima com o “passageiro” para que tome um copo de cerveja (na verdade é a própria voz de Pereio que dubla a figura: ele conversa consigo mesmo). O “passageiro” reitera a recusa e pergunta: “E o telefone, ninguém vai atender o telefone?”. Essa situação besta se prolonga até que o “passageiro” atenda ao telefone, sem que ninguém se manifeste do outro lado. O bêbado insiste na conversa, o telefone volta a tocar, a câmera observa. Num dado momento, os dois se voltam para a figura de mulher que está sentada a uma mesa da parte exterior do bar; mal visualizada por nós, sabemos sua posição pela direção do olhar dos dois homens. Ela se torna o tema da conversa até o corte que nos faz saltar para junto da mesa, onde podemos então reconhecer uma figura feminina que já atuou na primeira parte do filme como a moça a transar com o macaco e a dançarina em sua performance no topo de um edifício. O “passageiro” se aproxima e senta à mesa. Um diálogo se anuncia e algo pode avançar na cena, até aqui monótona, cuja graça se concentra (como em muitos outros momentos)

no comportamento da figura do “passageiro”, irônico na incorporação do absurdo. Homem e mulher se cumprimentam. A câmera inicia um travelling lateral, de vai e vem, entre os dois atores (nova referência a *Viver a vida*, com suas variações na filmagem do diálogo). Nas duas conversas – a do filme com o espectador, a das personagens entre si – a matriz da não consecução de um fim se repõe com toda a força. Instala-se todo um exercício em torno de possíveis inícios de conversa, numa repetição em abismo do momento de abordagem em que dizem “Oi”. O ruído e a música de fundo podem mudar, criar diferentes climas, comentar com humor o que vemos. Mas a intransitividade do diálogo se mantém: discutem primeiro a forma de cumprimento, sem chegar a um consenso e, uma vez instalado o debate sobre a função fática da linguagem, seu papel na comunicação, o movimento dos dois é uma desnaturalização da fala que corta qualquer avanço (como o pensar o próprio ato de andar impede o avanço do mosqueteiro, na história de Alexandre Dumas relatada pelo filósofo Brice Parain, em *Viver a vida*). No uso da fala, o “passageiro” repete os paradoxos anteriores: quer concisão no papo e não faz senão prolongar a discussão, torná-la redundante. Nessa espécie de metaconversa, *Bang bang* explicita, em outro eixo, seu próprio sistema: todo movimento tem uma direção reflexiva, instala o metacinema, espelha o próprio trabalho de composição da cena que se fecha sobre si mesma. A súbita aparição dos três bandidos, com o cego a amassar o seu rosto no vidro do bar, traz o reencontro (arbitrário) e retornamos aos movimentos do filme policial, agora em campo aberto, reiterando a descontinuidade; o escurecimento separa cada reinício das ações. Tal esquema se mantém até o plano final quando, no banheiro do hotel, o “passageiro”, novamente só, se despede da plateia.

Em suas várias estratégias de imagem e som, o filme de Tonacci não deixa a ação prosseguir, frustra a expectativa de um encadeamento. A regra é cortar o prazer da fluência do imaginário que favoreceria identificações, ancoragens para os investimentos emocionais. As ações são pano de fundo para o jogo de composições e ritmos apto a trazer as estruturas do olhar a primeiro plano, os efeitos da montagem e, principalmente, os efeitos da duração do plano-sequência. Estilhaçada a diegese, *Bang bang* propõe uma experiência que discute a forma da relação filme-espectador, pois a explicitação dos termos dessa relação se afigura mais relevante do que o uso convencional de um poder do cinema na

comunicação de mensagens. Para Tonacci, a questão central é a travessia, não o destino; o processo, não o produto. Trabalha, portanto, de forma lúdica com a suspensão do que é mais próprio às narrativas – sua teleologia – e, no caminho, levanta questões: como perceber, como imaginar?

## 2. COMPOSIÇÃO SERIAL E METAMORFOSES: O MÁGICO E A DANÇARINA

A ação paradigmática de *Bang bang* pode ocorrer em espaços fechados ou em campo aberto; os movimentos podem ser verticais, horizontais, paralelos à câmera, ao longo do seu eixo. A ação não precisa ter um motivo, basta colocar as figuras em movimento e pôr em cena objetos-chave; ela ganha impulso, embora não tenha consequência. Sua tônica é se estruturar em torno de agentes instáveis. Não bastasse a inconsistência dos três bandidos enquanto ameaça, há o vazio em torno do "passageiro", figura que parece "passar em branco", como que sempre no ponto de partida; não tem passado e, mesmo na sucessão de aventuras visível, sinaliza sempre um recomeço. Identidade enigmática, ele exibe uma descontinuidade já sugerida bem cedo, quando faz sexo com uma mulher, na condição de homem-macaco. Pereio, reconhecível pela voz, porta a máscara do tipo usado no espetáculo hollywoodiano, então recente, *O planeta dos macacos* [*Planet of the Apes*, 1968], de Franklin James Schaffner. A mulher que o espera na cama é a única figura feminina em *Bang bang.* A consideração mais detalhada desse quarto segmento do filme farei adiante, por ora basta lembrar que ele introduz um espaço-chave interior dentro do filme: o hotel abriga toda uma etapa da interação entre os gângsteres e o "passageiro", e é para o seu banheiro que Pereio retorna ao final, solitário a encarar a câmera. Entre a primeira aparição no hotel e o retorno, o "passageiro" enfrenta o jogo da perseguição, o qual assume com bom humor ou indiferença, sem angústia, envolvido apenas no que é dado exterior da ação, sem pretender alojar aí sinais de uma interioridade, de um compromisso. Tudo em *Bang bang* são espaços transitórios, impessoais, anônimos – o hotel, o bar e lanchonete, a estrada –, a marcar uma figura desenraizada, sem vínculos capazes de "costurar" uma identidade. O passageiro do táxi, o hóspede do hotel e o macaco diante do espelho compõem máscaras variadas que deixam a pergunta: pode-se dizer que

ele representa, na evolução serial, a mesma personagem? Não há resposta definitiva. E a mesma descontinuidade vale também para a figura feminina que retorna como dançarina (sem conexão direta com a ação dos bandidos), depois como a interlocutora da lanchonete (onde parecem não se conhecer) e, finalmente, como integrante da movimentação em que o conversível dos bandidos persegue o jipe do "passageiro" (carro nesse momento dirigido por alguém que, estranhamente, porta a máscara, não sendo nenhum dos três bandidos). O constante recomeço parece, portanto, uma possibilidade para as próprias personagens; e cada segmento pode se compor ignorando certas particularidades do já ocorrido. O essencial é nunca avançar, embora se mude de espaço.

Como em outros momentos, o esquema utilizado para ativar a primeira perseguição (a do hotel) é jogar com o clichê. Até mesmo quando os planos formam uma sequência que articula a ação, fazê-los ostentar certa autonomia. De início, a tela preta; em seguida, passamos ao brilho de uma estrutura de elevador visto parcialmente, imerso num ambiente sombrio, estilo *noir*. Uma frase musical quebra o silêncio e gera expectativa. Um plano da recepção do hotel dá continuidade ao suspense; a trilha sonora tensiona a leitura de uma imagem de entrega de jornais que poderia ser de qualquer dia. Volta-se ao elevador, tomada frontal da sua porta no saguão. O "passageiro" chega ao térreo e caminha na direção da câmera até que, em primeiríssimo plano, seu rosto volte bruscamente para trás e ele caia como quem recebeu um soco (ouvimos o som). A simetria cria estranheza, pois não há espaço para o agressor na zona off, a menos que sua posição coincida exatamente com a da câmera. Não vemos nenhum gesto agressor e tudo se passa como se a própria câmera fizesse a barreira e devolvesse o corpo do ator ao espaço que lhe cabe, após seu gesto transgressor de atropelo, de confusão dos espaços (afinal, ele não obedeceu aqui à convenção clássica que pede defasagem entre as posições da personagem e as da câmera). Consumada a agressão, a câmera salta em recuo ao longo do eixo, sem mudar o ângulo de observação, mostrando todo o saguão, mantendo a simetria e a frontalidade, agora reforçadas pela arquitetura do hotel: os três bandidos lá estão dispersos pelo saguão em posições incongruentes. O janota arrasta o "passageiro" que parece desmaiado; o cego, caído no chão, dá tiros a esmo; a "mãe" fica imóvel, sentada a observar a cena. A surpresa do corte mascara a descontinuidade dessa

articulação, apoiada pelo fato de encontrarmos uma “explicação” para a súbita queda do passageiro: teria sido agredido pelos bandidos. Ou seja, o corte é “absurdo” em sua descontinuidade de ação, mas é “aceito” porque configura uma narrativa (falsa porque a posição dos bandidos no saguão não permitiria tal agressão). Voltamos a observar de perto a porta do elevador, agora acolhendo as quatro figuras. No plano seguinte, eles posam para a câmera, dentro do elevador, todos sujos de sangue, o “passageiro” a cantar a valsinha que já ouvimos em sua cena do banheiro. Seu deboche – “Eu não tenho nada com isto” – corta a continuidade de clima ou de ação, dentro da regra de relativa autonomia dos planos. Para “costurar”, há o encadeamento dos espaços: saguão, elevador, apartamento. Chegados a este, vale a mesma lei: com a diferença de que o arbitrário da montagem será agora encarnado na figura do mágico, o homem dos truques à George Méliès.

O “passageiro” está só no banheiro, à espera, como um prisioneiro. Saltamos para o quarto já visto, agora arrumado (na cena do sexo, o chão estava uma bagunça). Está vazio. Irrompe a música de introdução da Twentieth Century Fox, a mais célebre das “marcas registradas” para o espectador brasileiro até então: o mágico – terno preto, gravata-borboleta – surge de repente no meio do quarto; estala os dedos e faz surgir uma pomba, um maço de cigarros e algumas cartas de baralho, tudo caindo no chão enquanto, curiosamente, ele próprio parece surpreso com os prodígios. Acostumando-se à lei da montagem, o mágico se compõe, assume o domínio da cena e, estalando os dedos novamente, faz surgir a “mãe” bem junto à câmera, sentada a comer um sanduíche. Novo estalo e o cego aparece pronto para atirar, seguido, finalmente, pelo janota, este ainda preocupado com a aparência, se ajeitando. Último estalo e o “passageiro” aparece para completar o quadro. Durante essa convocação das figuras pela mão que comanda a montagem, alterações de cenário ocorreram e, quando o grupo se completa, o chão já está coberto de lixo e papéis como se houvera uma luta no ambiente. Falta ainda um objeto de cena, justamente o que poderia sugerir um motivo para as ações. Um dos gângsteres grita “E a maleta, cadê a maleta?”. Sem demora, esta cai como vinda do teto em cima do grupo. Com o barulho, o cego atira a esmo. A mãe se mantém indiferente; só quer comer e beber. O janota começa a se despir. O quadro não se estabiliza, pois novo estalo do mágico precipita a metamorfose: o janota assume o papel de travesti e surge

trajando um vestido e a se olhar no espelho; a “mãe” vira homem, mas continua sentado a comer, agora ladeado, bem perto da câmera, de embrulhos e garrafas. O “passageiro” é empurrado para fora do quarto: volta ao banheiro. O quarto assume um ar de local de piquenique. Respondendo a um pedido de música feito pela mãe, uma *jukebox* é acionada para tocar uma marchinha de carnaval bem cafona que imita melodia árabe (“Para se casar com Habib ela até aprendeu a fazer quibe”), enquanto o novo travesti, com pretensões à elegância, movimenta-se ao som da máquina. Baixando ainda mais o tom, o gordo, agora homem, arrota de forma insolente não longe da câmera e o cego volta a atirar. Novo estalo do mágico-montador e todos desaparecem. A cena, que parecia preparada com esmero, se dissolve, a maleta tão solicitada lá está abandonada. Nada se passou senão um arremedo de piquenique, como se os bandidos fossem mesmo uma família a passeio, obcecada em comer. O “passageiro” aproveita a liberdade e passa do banheiro para o quarto vazio, examina a maleta e a leva consigo calmamente. O mágico volta a aparecer e desaparecer. Escurecimento. Resta recomeçar.

Novo estalo de montagem: lá estão frente a frente no elevador o mágico e o “passageiro”, suas imagens se multiplicando em abismo no jogo de espelhos que se defrontam nesse ambiente confinado. Embora os espelhos garantam a visão simultânea dos dois rostos, uma série de cortes rápidos faz o jogo de campo / contracampo, criando expectativa de ação. O “passageiro” pergunta: “Polícia?”, o mágico acena negativamente. Olhando a arma, pergunta: “Funciona?”, e o mágico acena que sim. Um corte rápido sonega a continuidade da história: em

primeiro plano, surge a mão de uma dançarina segurando um chapéu e fazendo todo um círculo até depositá-lo na cabeça. Ela está no topo de um edifício, num heliporto, e vemos a cidade ao fundo. Substituindo o mágico da montagem, ela estabiliza o plano, traz a continuidade de um movimento que tem sua ordem interna própria. Numa tomada longa, vestindo o terno e o chapéu pretos, ela dança o flamenco apoiada na borda inferior do quadro (a posição de câmera faz coincidir o piso do heliporto com essa borda). Supremacia da figura diante da câmera que impõe o seu movimento, ritmo, atmosfera, contra um fundo cinza de céu e topos de edifícios. Supremacia da dança sobre o espaço da cidade, em contraste com o confinamento da perseguição nos meandros do hotel, onde a ação flui por condutos determinados pela arquitetura e por saltos comandados pela montagem. Incompetentes, trapalhões, os gângsteres são objeto de uma manipulação que vem do arbítrio do cinema de montagem. Ao contrário, a performance da dançarina tem seu ritmo próprio, como que evocando o fascínio do cinema dos primeiros tempos, calcado na atração da dança exótica ou outra performance de mesmo teor; alonga-se o tempo, porém, para ressaltar a estrutura do olhar, a sutileza do enquadramento que faz a mulher pairar acima do mundo. Não se trata do mesmo edifício (nada conecta essa dança à perseguição), mas permanece o efeito de posição superior. A sequência da dança terá mais de uma etapa, cortada por flashes de ação e violência, dentro do critério de composição do filme com seu jogo de oposições formais, de espaço, de tempo, de procedimento cinematográfico.

Nessa passagem de *Bang bang*, há uma clara inversão: a performance que, na narrativa convencional, serviria de pano de fundo em filmes de violência, assume aqui o domínio da sequência. E a perseguição se torna pano de fundo, não ganha total consistência, tem de reivindicar seu lugar em flashes que interrompem a performance, mas não impedem que ela retorne. Um tiroteio no telhado do hotel, observado à distância, define a morte de uma figura que, na velocidade do flash, supõe-se ser a do mágico. No retorno à dançarina, esta passa a vestir um típico traje cigano feminino, o que altera a tonalidade de seu desempenho, mas continua observada sem cortes até o escurecimento. Abrimos em nova cena de perseguição: os bandidos e o “passageiro” se encontram no elevador de um edifício-garagem para uma orquestração de movimentos que lembra a sequência de *Macunaíma*, mas com uma apresentação telegráfica, sem

clara definição, em que a fuga e os tiros são apenas vislumbrados numa série rápida de planos bem simétricos que, em verdade, destacam o efeito plástico da montagem ao sincronizar os cortes com os acordes da música de suspense. Em geral, na fuga do "passageiro", a organização do espaço prevalece sobre a força dos gestos pouco discerníveis; ressalta-se o enquadramento e a arquitetura. Em oposição à verticalidade dos movimentos dos elevadores, a dança retorna e impõe a sua horizontalidade; vem para nova longa duração, acima e indiferente ao contorno das estruturas. Quando a regra do filme traz novo escurecimento que apaga a dançarina, o que segue é um longo travelling com a câmera acoplada à estrutura de um elevador: nenhuma ação, só a estrutura e a vertigem criada pela velocidade do movimento (aumentada na nossa percepção pelo uso da lente grande-angular). Voltamos ao exterior: vista da cidade, conjunto de edifícios. Novo plano com prédios mais próximos divisa a figura humana no seu grau maior de miniaturização: num deles, é possível ver alguém (parece ser o "passageiro") a tentar descer pela sua parte externa. O quadro é típico de uma situação-limite, sem saída. Ponto adequado para que se abandone o parâmetro da verticalidade.

Até aqui, o espaço urbano definiu um princípio de coerência baseado em oposições formais do tipo montagem-não montagem, vertical-horizontal, plano geral-primeiro plano, domínio do gesto–domínio da arquitetura. Na relação entre composição formal e diegese, foi nítido o contraste: de um lado, o rigor, a competência e o domínio das operações de enquadramento e montagem; de outro, a falta de jeito das peças mobilizadas para encarnar a ação que devia atingir um fim, mas exibe apenas o descompasso da agitação. Só a performance da dançarina mostra inteireza e harmonia, o gesto que se basta. Nesse particular, embora não seja de todo pertinente ao universo de Tonacci, vale a pena lembrar aqui o referencial da vanguarda dos anos 20 em que a cineasta Germaine Dulac sublinhava polemicamente a oposição entre agitação (sem dignidade estética) e movimento (esteticamente legítimo, expressivo). Para ela, os filmes norte-americanos de ação tinham essa limitação fundamental, pois eram agitados, sem expressão na sua plástica do movimento. Em consequência, o cinema que ela defendia tinha de buscar outras formas, não narrativas, de exploração do ritmo da imagem pelas quais o cinema deveria encontrar uma expressividade e uma coerência estética similar à da música. Há momentos em que o contraste aludido

no filme de Tonacci parece justamente caminhar na direção de Dulac, pois ele acentua a música contida nessa plástica, confiando mais na arquitetura e nos contrastes de ponto de vista do que na configuração própria da ação. E quando destaca um movimento do corpo, é a soberania da dança. Caberia perguntar: fazendo parte de uma geração que tinha no *film noir* um modelo, estaria Tonacci procurando articular o *Bang bang* e essa depuração plástica (na direção de Dulac) gerada em suas operações? Qual o horizonte desse cinema experimental, em sua crítica à teleologia e no elogio à dimensão construtiva, intransitiva, do cinema?

*Bang bang* opta pelo filme de ação como referência para a sua discussão do cinema, mas o submete a essa antiteleologia e se aproxima do "experimental", no sentido adquirido nos Estados Unidos a partir da Segunda Guerra, dado que favorece o diálogo com a vanguarda do início do século. A interlocução mais imediata é o bangue-bangue, mas a dançarina atualiza o cinema que viria de Dulac, o ponto formal de equilíbrio momentâneo em que gesto e composição se harmonizam e não requerem um fim exterior; se bastam. Isso permite exercitar a antiteleologia numa esfera em que esta perde sua dimensão "perversa" e compõe um exemplo de vivência integrada de um processo (a dança). Tal existência se dá no momento em que o filme descarta a tecnologia dos movimentos mecânicos, o crime, a montagem. Mas seria precipitado supor uma oposição, em Tonacci, entre o valor do corpo e o desvalor da técnica, pois tudo o que já descrevi em termos da nobreza da construção cinematográfica, em oposição à incompetência gestual dos bandidos, deixa claro que o movimento de recuperação da harmonia – ou de um estágio superior de "conversa" com o mundo e com o próprio corpo – não implica um recuo artesanal antimoderno ou antimontagem. Requer, na verdade, uma disposição a trabalhar a técnica numa direção talvez incompatível com o estado de coisas em que se insere o cinema de mercado. Nesse particular, o dado de não progressão, descontinuidade, se inclui na discussão política de 1968-70, quando se procurou minar uma certa ordem da representação. O filme de Tonacci quer desautomatizar a percepção e, no eterno recomeço, acaba por lembrar as justaposições do surrealismo em sua ironia aos esquemas teleológicos. O que, dentro daquela conjuntura, torna seu diálogo mais direto com o Godard do alegorismo de *Week-end à francesa* [*Week-end*, 1967]. Nesse filme, inspirado num conto de Julio Cortázar, Godard explicita o diálogo

com o surrealismo (há a homenagem a Luis Buñuel); e sua estética do humor negro nos oferece uma visão apocalíptica da sociedade de consumo e suas personagens egoístas, perversas. Esquematiza, em deliberada caricatura, a cultura da violência no momento do passeio, do piquenique, das férias, instância do ritual de mobilidade e liberdade sustentado no seu maior fetiche: o automóvel. Em *Week-end*, tal momento de evasão e conforto traz, no entanto, a mais perversa das desarmonias: a que encontra no desastre automobilístico o seu emblema. Tal constelação – a técnica, a experiência de choque, o desastre, o comportamento regressivo – encontra uma versão rarefeita, minimalista, no filme de Tonacci. Presença peculiar de uns poucos índices do mesmo mundo trabalhado pela arte pop, os quais vêm se articular, como referência ao contexto, à batalha pela nova fruição do cinema.

## 3. O AUTOMÓVEL

A repetição da corrida de táxi – metáfora central da condução dos processos – divide o filme em duas partes. A segunda se inicia com a cena no bar, onde os bandidos reencontram o "passageiro", interrompendo o diálogo com a dançarina. Atrás das personagens, estacionado junto à calçada, podemos ver o Buick que, finalmente, se incorpora ao jogo de *Bang bang*. O primeiro passeio não é propriamente uma perseguição. Estamos ainda na cidade, à noite, e o longo travelling para acompanhar o movimento do carro (visto de frente) faz desfilar os pontos de luz da rua que, na verdade, tem mais uma função plástica, pois o conversível permanece às escuras; só podemos entender o que nele se passa porque um dos bandidos dirige a luz de uma lanterna a seus companheiros de viagem. Reina confusão no carro e a lanterna se agita, permitindo ver fragmentos da ação; o cego volta a atirar a esmo, há uma luta entre os passageiros que, como tudo, não terá consequências. Nesse momento, as personagens se comportam como adolescentes em festa de sábado à noite, a potência do carro suplementando toda a euforia.

A tela preta pontua a passagem para o campo. Exterior, dia. A câmera se localiza na parte de trás do carro e, com a lente grande-angular, oferece uma visão de conjunto dos passageiros dispostos de maneira ainda confusa, como quem descansa e aguarda o piquenique sinalizado pelos pacotes e garrafas que

dominam o quadro bem junto da câmera. Todos os elementos presentes no quarto de hotel, incluída a maleta e os comestíveis, lá estão. É a mesma coleção. O carro se põe em movimento, solicita o acompanhamento musical. Novo escurecimento, nova imagem. O plano geral insere o carro na paisagem, parado (há um sujeito que toca pandeiro debaixo de uma árvore próxima). Os passageiros saem do veículo para, ao que parece, estender a toalha e começar a refeição prometida. A câmera recua ainda mais e o quadro fecha em íris, de novo à antiga, antes que qualquer ação se consuma.

O destino dos bandidos é ver essa satisfação do piquenique na relva adiada até o fim.[3] Na verdade, dentro de sua postura regressiva, comer é a obsessão maior, o dado de estocagem de bens quase exclusivo, que faz esquecer a maleta, o "passageiro", fazendo prevalecer a tônica do "passeio de família" sobre a esperada ação de bandidos. Cômicos enquanto pseudoburgueses agitados a usufruir do conversível, não é outro o seu efeito no plano da violência, no qual, para valer, nada acontece. Esse é o contraponto de inconsequência que ameniza o que há de estranho na atmosfera enfrentada pelo "passageiro". Reiterado o padrão, as repetidas ameaças dissolvem a promessa de drama. Se há tensões em nossa experiência, estas se devem à desorientação presente diante do "tudo pode acontecer" criado pela fragmentação da narrativa. Nesta, os traços menores de uma continuidade, em tudo mais não respeitada, geram mais dúvidas, sugerindo ligações que resultam irônicas, dado o teor da ação observada. O "passageiro", ao contrário dos bandidos, está ligado ao universo do banheiro (não da cozinha) e toda uma sequência se organiza para viabilizar o gesto de defecar em paz. O que só ocorre no descampado.

Após a imagem do piquenique, a tela preta indica que a regra é recomeçar. A sucessão de planos gerais das montanhas das redondezas de Belo Horizonte estabelece um crescendo sintonizado à música. Um longuíssimo plano-sequência acompanha o jipe (o mesmo do começo do filme) em alta velocidade, por uma estrada de cascalho. Há um efeito de excitação crescente que não define um ponto de clímax. Essa pletora de velocidade se sustenta por alguns minutos, mas, seguindo a regra, se dissolve e seu resultado é a imagem do "passageiro", ao longe, supostamente se aliviando dos efeitos do leite de magnésia (que tomou enquanto macaco no banheiro do hotel). Tal lance escatológico inverte a compulsão do bandido "mãe" em sua ingestão de alimento, cria um motivo

cômico para os ares de aflição do “passageiro” e, uma vez correta a minha leitura, sugere uma continuidade para a personagem, em outros aspectos negada. No retorno ao convívio, ele encontra a própria equipe de filmagem de *Bang bang*; a mulher (de onde surgiu?) entra no jipe e a corrida é retomada, sem motivo diegético, para cumprir a regra. Na estrada de asfalto, ensaia-se uma nova perseguição em que o velho Buick, pilotado pelo “macaco”, vai atrás do jipe pilotado pelo “passageiro”. O novo escurecimento e o corte ensejam o salto para uma imagem surpreendente que, por fim, assinala um acontecimento.

Em plano geral, a câmera, em cima de uma grua, oferece uma visão privilegiada da estrada e mostra o Buick já em fogo, no acostamento, após um desastre elidido pela montagem. O plano tem cuidadíssima composição; se impõe na sua força. O arbitrário da ocorrência ganha uma dimensão dramática inusitada em *Bang bang.* A imagem é transfiguração de um clichê e, ao contrário de uma iconografia pop (e de Godard em seus efeitos de lateralidade em *Week-end*, ressalta a profundidade, a duração, “aquecendo” a atmosfera, adensando o momento. O plano longo explora a simetria, põe-se no meio da estrada, numa curva suave, observando o carro em fogo, de um lado, e uma encosta, do outro; um movimento ascendente da grua amplia lentamente o horizonte, divisada a paisagem montanhosa ao fundo. Não nos aproximamos, mantendo todo o quadro em perspectiva. A música abandona o tom metálico até aqui dominante; na cadência e no timbre (piano), assume um toque de interiorização, ponto de parada que corta a pressa anterior. Combina-se com o vento (conotação de ruína, desastre irremediável) e cria uma moldura envolvente que não desqualifica os gritos tragicômicos da “mãe” em meio a explosões vindas do carro. O jipe do “passageiro” volta e recolhe os acidentados. Todos abandonam o cenário, com exceção da dançarina que, marcando a diferença, observa o jipe se afastar e depois caminha lentamente à beira da estrada.

Dessa feita, o cenário da estrada no cinema brasileiro não enseja um desfecho, final da história a marcar destinos. *Bang bang* dá andamento a seu esquema de repetições, mesmo após esse marco em que a fatalidade ou a incompetência destruiu o grande objeto de cena (o filme não quis se encerrar com uma bela imagem-síntese). O Buick acaba se pondo como o único componente que, afinal, possui um trajeto conclusivo, cumpre aquela ideia de um *telos*, “sacrificado” no ritual, como se retirado do depósito justamente para ser destruído. Carro dos anos 50, ele traz aquelas marcas do design da época em que o *streamlined car* projetou em suas formas a fantasia da velocidade, fez-se

emblema do novo clima da “sociedade afluente” e suas promessas de consumo, mobilidade. Observado pela ótica dos “caixotes” mais sóbrios que vieram depois, ele vale, em 1970, como uma alternativa kitsch na busca de status e compõe, em *Bang bang*, o dado de “excesso” e pretensão, no cenário modesto, precário até, da gangue familiar. Completa, nesse sentido, o quadro de disparates que marcam a relação do grupo com os objetos, o que insere o desastre na série das “más conduções” que permeiam o percurso (algo que lembra o padrão de *O bandido*, e aquela tônica de eventos de “segunda mão”, mundo sucateado de performance precária, também sugerido no próprio início de *Bang bang*. O dado notável nesse contexto é que, em tom menor, sem aquela feição totalizante (enquanto diagnóstico de uma cultura) própria aos destroços em *Week-end*, o carro em chamas traz um fator de estranhamento: sinal dos limites do jogo, imagem da morte, ponta de mal-estar que repõe tensões geradas pela instabilidade dos elementos ao longo do filme. O “tudo pode acontecer” marca aqui seu lado inquietante, sinal de um traço contundente do mundo e da vida a arranhar o tom geral de comédia que, afinal, retorna para dissolver o clima do acidente.

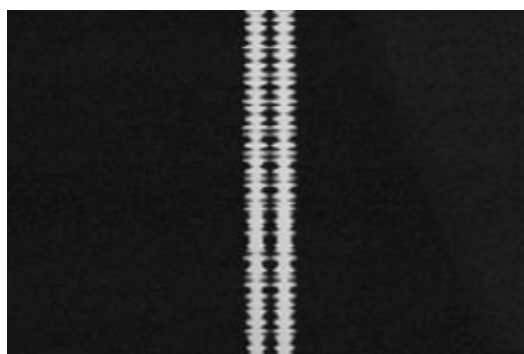
Abandonado o Buick, focaliza-se outro ponto da estrada. Lá estão o prosaico jipe, o “passageiro”, o cego, o janota e a “mãe” gorda. Esta não se aninha no carro junto com os outros; está bem mais próxima da câmera, de pé, encarando a objetiva com uma cesta na mão e a comer banana, como no início. À vista, no chão, um garrafão barato de vinho compõe a cena. Há uma atmosfera de piquenique, o mesmo nunca é realizado. Num gesto de consideração pelo espectador, a “mãe” começa a fornecer o que poderia ser uma sinopse do filme, com pequenas intervenções de passarinhos: “Era uma vez três bandidos… todos eram muito maus, diziam que um era a mãe, mas ninguém sabia ao certo. Eles roubavam, matavam, poluíam tudo… até um dia em que…”. Nesse ponto, ele recebe um pedaço de torta no rosto, vindo de trás da câmera. É vaiado. A música jocosa pontua o seu afastamento lento até o jipe. No meio da caminhada, ele coça a bunda, para marcar de vez o tom grotesco da despedida. Perdemos a chance de uma narrativa, pois o “Era uma vez…” é rejeitado com violência. Explicitação da regra de *Bang bang*. Todos no jipe saem para um último passeio. Na ausência de um segundo carro para compor a perseguição, o próprio carro onde está a câmera se exibe, pela sua sombra na estrada, como agente

perseguidor. A equipe de filmagem segue o jipe, a sombra da câmera se faz visível, sem cerimônia. O contorno no chão da estrada tem a função que o espelho desempenhou ao longo do filme (no banheiro, na lanchonete); é mais uma instância de reflexão em que o cinema se volta para si mesmo, examina o seu próprio gesto de observação e coloca em cena aquela porção do espaço off que, reservada à equipe, é zona proibida no filme convencional.

Retirar a moldura da representação não é, no entanto, o único gesto reflexivo de Tonacci. No seu jogo de diferenças, são variados os procedimentos de *Bang bang* para dirigir a atenção para o trabalho do filme. Citando as suas modulações, ressaltei a dimensão agressiva de desconcerto sistemático, pela qual ele frustra o espectador. O lado ameno da paródia, facilmente legível no estilo das personagens, é superado pela dimensão mais radical da antiteleologia, que exige outra relação com a imagem, gera impaciência, dados que o filme leva em conta e responde com um aceno direto. Este vem marcado pela provocação, não buscando propriamente a cumplicidade do espectador, talvez assumida como pouco provável. Num ciclo definido pelo espaço menos nobre, claustrofóbico, do banheiro do hotel, a provocação maior de *Bang bang* se encarna no comportamento debochado de Paulo César Pereio, que dá consistência a uma performance cuja função é sustentar o limite da representação, sua citação irônica. Vejamos o último lance do filme de Tonacci, retornando ao cenário do que, lá no início, foi o seu momento mais insólito.

## 4. EFEITOS DE ESTRANHAMENTO: O FILME E O ESPECTADOR

No final de *Bang bang*, a câmera fixa no longo plano-sequência traz de novo a imagem do banheiro do hotel, deformado pela grande-angular, onde se observa Pereio a se vestir como que em final de espetáculo. Na medida em que põe a roupa, ele canta a mesma valsinha melancólica que ouvimos pela primeira vez nesse mesmo banheiro, vinda do homem-macaco. A letra evoca um sonho de enamorado que descreve a cena ("Eu sonhei que estavas tão linda numa festa de raro esplendor… seu vestido de baile… a orquestra…" [4]). Mas a reconhece como pura fantasmagoria: "Foi tudo um sonho, acordei". Tudo é ironia nesse gesto de cantor de banheiro e no riso dirigido a quem, na plateia, buscou o devaneio por hora e meia, sem sucesso. A partir desse riso de Pereio, a agressão

de *Bang bang* mobiliza o som over que introduz uma gravação de risada compulsiva, irritante, enquanto a imagem traz um último gesto de exibição do próprio material que compõe o cinema: temos o já habitual escurecimento e, antes da palavra fim, só os pontos luminosos da banda ótica de som que vêm ao centro da tela, apresentando o que está sempre lá nas bordas da película e fora da vista. Essa banda ótica de som se agita em sincronismo com a risada que entra pelos nossos ouvidos, encerrando o filme com a imagem bizarra onde é máximo (e agressivo) o reconhecimento do olhar da plateia, barrado literalmente pela "tira de som", soberana no centro. O espectador se vê transportado de um prometido bangue-bangue para um lance de cinema *underground* que lembra o gênero "filme estrutural", com seu gosto pela exposição dos materiais e códigos rigorosos. Chega ao fim o jogo serial em torno dos parâmetros do cinema, nessa imagem "chapada", pura superfície.

O riso final, que aliena ao nos eleger como alvo, vem coroar um movimento que permeia todo o filme. Por diversos meios, as situações em si e o modo de apresentá-las sonegam ao espectador os pontos usuais de identificação que o trazem para dentro da cena, alimentam o devaneio, a aventura imaginária. Há um constante jogo de frustração que vem da ação truncada, dissolução dos climas e falta de consistência flagrante da diegese. Como observei, a única relação que chega a seu termo, sem intervenções que anulam a disposição da personagem, é aquela em que o macaco "possui" a mulher perto do início do filme. Tivéramos o táxi, a apresentação no grande depósito, a caminhada do "passageiro" pela avenida ao som do Iron Butterfly. Articulação rarefeita, planos tendentes à autonomia. Houve o escurecimento de praxe, o hiato sonoro e o retorno da mesma percussão do conjunto pop a marcar a introdução do espaço do hotel. Primeiro, o quarto: ambiente imerso em sombras e formas pouco discerníveis, a

luz forte destacando apenas a cama no centro da imagem. Nela, uma mulher descansa, a cabeça apoiada no travesseiro alto, o corpo meio encoberto por um lençol. Olhando fixamente na direção da câmera, ela nos mostra um rosto melancólico, que podemos observar melhor quando duas aproximações em cortes nos levam a quase um primeiro plano. Um fechamento do quadro em íris, no estilo do cinema mudo, destaca seu rosto fixo que sugere uma espera resignada, sinaliza a expectativa de uma presença não propriamente desejada, mas certa. Em fusão, novo plano nos traz a imagem de alguém que se apronta no banheiro, dado que usualmente gera no espectador a ideia de uma contiguidade entre os dois ambientes, uma promessa de relação entre a mulher e a figura que se cuida diante do espelho. A máscara é aqui o fator de estranhamento; prende nossa atenção ao dado bizarro desse macaco vaidoso em primeiro plano. A câmera roda e o barulho do motor chega até nós, contínuo, ininterrupto (primeira denúncia da filmagem). O cenário foi calculado para gerar relações sugestivas: a figura do macaco controla o processo, pois é seu gesto de regular a posição da porta espelhada do armário, bem como sua própria posição diante da câmera fixa, que permite ou não a visão do reflexo da câmera nos espelhos do banheiro (ou na lente de seus óculos escuros). O macaco cuida de si, humanamente: toma leite de magnésia, faz a barba com barbeador elétrico, fuma, canta no banheiro, a plenos pulmões, tocado por certa nostalgia. O olhar que observa sua figura é feito exclusivamente da máquina impassível, pois não há equipe, diretor ou fotógrafo quando divisamos a imagem da câmera no espelho. O conjunto câmera, espelhos e macaco cria um sentido de alteridade radical, pois, no jogo de reflexos, a cena se fecha em si mesma e nos aliena. Rede forte de relações, tal cena é constelação de olhar, fala e gesto ao mesmo tempo familiar pela estrutura e insólita pela feição particular de quem canta e pelo rosto do próprio cinema: há algo de sinistro nesse cara a cara entre o macaco e a câmera solitária, autônoma. De um lado, o gesto humano atrás da máscara; de outro, o vazio atrás da câmera. Quem filma?

A promessa de contiguidade entre o banheiro e o quarto se realiza. Voltamos à mesma imagem do quarto em penumbra e, dessa vez, o macaco cruza o campo visível com os trejeitos próprios à espécie, imitados pelo ator. Pereio não mais fala como gente, não mais anda ereto, com postura de homem. Dirige-se para a cama rosnando e se cocando, aos pulos. A moça o recebe passivamente (resignação? rotina?). Debaixo do lençol, o sexo se faz com certa desenvoltura, pontuado pelos ruídos do macaco que estabelece um crescendo indicador do orgasmo. Satisfeito, ele se retira, recolocando os óculos.

Nesse plano-sequência do quarto, exemplo único de orgasmo em *Bang bang*,

a ação do macaco se completa. Quem a conduz é a figura que, do banheiro ao quarto, perfaz um movimento regressivo de retorno à esfera do instinto e, sem desvios, vai direto à cópula. Diante do espelho, ele posava humanidade, como os macacos de ficção científica hollywoodiana; nostálgico, hipocondríaco, cantando a valsinha. No quarto, ao contrário de King Kong, o macaco de *Bang bang* vai direto à satisfação sexual, ultrapassando a síndrome romântica da paixão que vive do obstáculo, do desejo que sucumbe à lei, em que inscreveram a fera sentimental fabricada pela indústria. Dada a ausência do "fator humano" na filmagem da sequência, sua ação pode ser mais específica na evocação de *O planeta dos macacos* do que indica a simples presença da máscara usada naquela produção de Hollywood. O poder do macaco sobre a mulher, numa primeira leitura associado a uma caricatura da dominação machista, isola um pequeno segmento de *Bang bang*, em que vale a regra da fábula da ficção científica: a hegemonia do primata no planeta, o seu controle sobre os dados da *mise-en-scène* (incluído o circuito fechado de espelho e câmera no banheiro). Ou seja, evoca-se aqui o que no filme industrial se figurou na hecatombe nuclear: destruição literal do mundo dos homens, transformação da Terra no planeta dos macacos; enredo que realiza o fantasma da vitória da natureza sobre a civilização e, tal como encenado, traz a advertência moral ao mundo do consumo e da Guerra Fria. O que em Godard é atenção ao desastre cotidiano como dado estrutural do sistema, na ficção científica aparece associado à catástrofe pontual que, como um dilúvio, é fato extraordinário, exemplar na punição. Trazida para *Bang bang*, a máscara que carrega esse ar de "fim de civilização" vem compor a série de estranhamentos gerada pelas figuras e situações em que a comédia cede lugar, aqui e ali, para imagens mais insólitas. Tais singularidades, no jogo bem-humorado do filme, oferecem a fisionomia visível para a tônica de instabilidade que domina todo o percurso.

O mundo em que se movimenta o "passageiro" é um labirinto e só não se faz drama porque sua norma, no plano diegético, é a inconsequência. O ar irônico, imperturbável, desse "homem comum" diante do absurdo das peripécias, é resposta que revela certa afinidade com esse mundo serial desconexo: ele se ajeita a tudo, absorve cada recomeço com certo descompromisso. Está e não está. E sua postura de exterioridade, perante os conflitos, condensa muito bem a matriz de um anti-herói sem projeto, que protagoniza a comédia num mundo em

crise, terreno de violência e desastre.[5] Seu à vontade a cada passo atesta sua cumplicidade com as regras, o que o isenta da tensão e desconforto que atinge a plateia, às voltas com o quebra-cabeça. Em *Bang bang*, o vazio dessa identidade do "passageiro" ou suas máscaras grotescas bloqueiam o processo de identificação; e o gesto final de ostentação da sua distância deixa bem claro que a aflição diante de uma desagregação do mundo figurada na tela é um problema do espectador. O toque de agressão se mostra aqui embalado no riso, e nada de funesto se estabiliza na imagem. Tal estratagema, no entanto, não exclui o mal-estar, pois o jogo que instala supõe a ruptura com um regime de fruição do cinema. Se há sempre na comédia um bode expiatório, em *Bang bang* esta se faz às expensas do espectador. Ele encontra, na experiência da sala escura, uma espécie de radicalização do desconcerto que o pode assombrar no cotidiano. A instituição do cinema não lhe oferece, aqui, a ilha de segurança procurada. Assim, a "outra cena", a que o trajeto do "passageiro" alude na alegoria de *Bang bang*, é a da relação filme-espectador, num contexto em que os termos de sua "conversa" estão em crise, exigem um novo aprendizado e uma nova atenção aos processos. Nesse sentido, é do espectador a errância mais radical, a tarefa de localizar-se, encontrar o difícil ponto de ancoragem. Procura-se evitar aqui a experiência vicária de desorientação (relativamente confortável) trazida pela identificação com uma personagem à deriva, num drama estável de regras conhecidas. Ao contrário, programa-se para a plateia uma travessia que não está longe daquela do espectador de um *happening* (embora se esteja no cinema e não num espaço teatral) no qual ele reencontre a instabilidade do mundo na própria estrutura do jogo.[6]

Quando o riso se transfere da boca do ator para o som ótico visível na tela, é todo o corpo do filme que se mobiliza, coroando a série de soluções menos antropomórficas desse metacinema. Mostrou-se a câmera sem revelar a equipe, ofereceram-se criaturas grotescas para identificação e termina-se reduzindo a provocação do cinema à sucessão de pontos minúsculos que não "dizem" nada a um ouvido desarmado, mas advertem que, seja voz, seja riso, no cinema é a película que enuncia. Lance final: um acorde sonoro que sugere ameaça, suspense, atropela as risadas, quando a palavra FIM salta para o centro da tela, o que gera, imediatamente, uma expressão irônica de sobressalto nessa esfera off, que tomou conta do filme. Figuração sonora minimal da dialética de *Bang bang*.

1 A partir dos anos 70, Pereio protagonizou alguns filmes – entre eles, *Iracema – Uma transa amazônica* (Orlando Senna e Jorge Bodanzky, 1974) e *Tudo bem* (Arnaldo Jabor, 1978) – em que encarnou a figura, misto de presença e ausência, que reflete bem uma tendência do cinema brasileiro, nos seus vários segmentos, a evitar uma exacerbação do sério-dramático, trabalhando as crises e impasses de uma forma tragicômica que assinala os dramas e, ao mesmo tempo, cria uma modulação em que a personagem não se põe totalmente "dentro do papel". Em outros casos, Pereio foi coadjuvante, representando um polo de deboche inteligente, que se fez uma espécie de "marca" cuja reiteração é sintomática e ultrapassa a questão do estilo individual do ator. A força da mistura de estilos, tendência que vem de longe, já se manifestou aqui no próprio *Matou a família* [1969]; em verdade, dos filmes que respondem à crise do final dos anos 60 ora examinados, só *Terra em transe* [1967] e *O anjo nasceu* apresentam protagonistas cujo percurso se faz drama sério sustentado do começo ao fim. A título de sugestão, é bom lembrar que, no teatro brasileiro, pelo menos desde o século XIX, a comédia, a farsa, a paródia ou, em termos mais gerais, a mistura de estilos (que inclui Nelson Rodrigues) têm se dado melhor do que as tentativas do grande drama. Norma "nacional" que cabe investigar.

2 A tradição do *film noir* domina o imaginário dessa virada dos anos 80 para os 90. No cinema, e também na literatura, mostram-se especialmente atrativas as obras que dialogam de um modo ou de outro com os temas, as personagens, as situações, enfim com o estilo *noir*. Parece haver certo mal-estar, um estado de espírito geral que encontra expressão nessa constante referência e citação do policial norte-americano no tecido das narrativas voltadas para a experiência contemporânea. Em sua versão canônica, essa tendência *noir* destaca o herói solitário que se enreda na solução de enigmas, procura equilibrar sua identidade em crise e se livra da pior armadilha, sem propriamente alcançar o *happy ending*, pois o desfecho de sua aventura apenas adia o retorno do Mal, o colapso final, o apocalipse, deixando o sabor amargo de um mundo à deriva, perigoso. A errância do "passageiro" de *Bang bang* antecipa outras errâncias do cinema paulista em sua referência ao *film noir*, com a diferença de que os dados de solidão e anonimato, bem como os sobressaltos, são aqui inseridos num jogo com outras regras, mais conceitual em sua relação com a narrativa e com o suspense, distante da dramatização naturalista e das interrogações aflitas sobre o destino do herói e seus afetos.

3 O tema do piquenique frustrado vai retornar na última imagem dos bandidos perto do final, antes do riso de Pereio, no banheiro. Voltamos ao espaço do piquenique na relva, revendo o carro parado no descampado, perto de uma árvore onde o sujeito toca pandeiro, e a figura da "mãe" caída sobre a toalha estendida no mato. Esse é um traço que nos lembra nitidamente Luis Buñuel, embora esse dado da gratificação adiada se trabalhe aqui de forma distinta e esteja inserido em outro contexto de relações entre a *mise-en-scène* e o espectador (faço esta nota levando em conta que as simetrias de L. Buñuel e Jean-Claude Carrière nos filmes dos anos 70 iriam "academizar" essa tradição surrealista, adaptá-la ao consumo).

4 Valsa de Lamartine Babo e Francisco Mattoso, de 1941.

5 Compondo a série Macunaíma-Luz Vermelha-o passageiro, este último seria um ponto terminal do "herói sem caráter", radical desterritorialização (nacional?).

6 Sobre a questão do *happening*, a crise da cultura e a travessia do espectador, ver Susan Sontag, "Happenings – An Art of Radical Juxtaposition" [1962], in *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Delta Book, 1966.

# CONCLUSÃO

A série de filmes aqui analisada constituiu dentro do Brasil entre 1967 e 1970 uma cultura de oposição situada num ponto vulnerável de articulação. A par do conflito entre as propostas que polarizaram o meio cinematográfico, tal cultura proclamou, de diversas formas, a ilegitimidade da modernização conservadora em andamento, apesar de sua capa de eficácia. Há, nos filmes, um solo comum de atenção a cisões agudas, a experiências de fracasso ou reações violentas a um quadro opressivo, ora apresentado em suas coordenadas políticas projetadas na esfera pública, ora em sua configuração mais subterrânea, no espaço da família.

Agressivo, o cinema brasileiro aqui observado não escondeu o senso de inocências perdidas; tanto as referidas à estrutura do país real quanto as atinentes à própria inserção do cinema (e da cultura) na sociedade. Como observei, foi preciso enfrentar o dado contundente da alteridade: o país é outro, a plateia de cinema é outra. Enfrentamento que se desdobrou na polêmica que separou os jovens entre um grupo disposto a "falar dos problemas", mas buscando um estilo capaz de viabilizar um diálogo a rigor não antes alcançado pelo cinema político, e outro disposto a radicalizar a pesquisa cuja tônica foi exatamente a agressão, a violência endereçada ao gosto do público. O grupo do cinema novo, em particular, se debateu com as tensões entre seu movimento em direção ao mercado – ou seja, a sedução dos estratos médios da sociedade – e o impulso de agredir esses mesmos estratos em função do seu apoio ao golpe militar.

A arena do debate é nacional, muitas das questões em foco têm uma especificidade local inegável, mas a referência estilística alcançava todo o quadro do cinema da época, uma vez que esse foi um período em que o cinema brasileiro consolidou um processo bastante rico de atualização estética. Tanto no grupo do cinema novo quanto nos cineastas mais jovens que o contestaram, havia o exercício de uma liberdade de estilo perante o cinema mais corrente, tudo conduzido, porém, com nítida diferença. O cinema novo entendia tal liberdade dentro dos padrões do gênero "cinema de arte" de meados da década,

marca da inserção no cinema moderno dos grandes autores que tinham acesso ao mercado internacional (Godard, Fellini, Antonioni, Bertolucci, Resnais); excluía-se a versão mais radical da vanguarda (o *underground* norte-americano), que se faria mais presente como referência, no Brasil, no final da década. O grupo do cinema marginal assumia a defesa de uma experimentação que, pelo teor agressivo e "ilegibilidade", era associado à experiência do underground, embora pouco se soubesse de efetivo quanto à natureza específica desse cinema. A repercussão mundial do movimento norte-americano dependeu muito da intervenção de Andy Warhol na esfera cinematográfica, ocorrida a partir de 1964, o que definia uma atenção maior à vertente pop do cinema experimental, com grande desconhecimento de outras propostas, anteriores e posteriores (em verdade, a intervenção de Warhol foi tardia naquela tradição iniciada nos anos 40). Quando se definiu a polêmica entre o cinema novo e o cinema marginal, este foi rotulado, pelos inimigos, de udigrúdi ou cinema marginal, em função de seu teor radical, associado a movimentos da contracultura. Tal rotulação teve seu lado confuso, principalmente porque parecia marcar um estilo de cinema pelo tipo de personagem e de ação (violência, criminalidade) mais frequente em seu imaginário, nivelando experiências, no fundo, distintas em estilo e envergadura. Por outro lado, a política dominante que marcava o debate cultural inseria as rupturas estéticas dentro de um referencial que incluía os movimentos sociais, em particular os que atestavam a divisão aguda da sociedade no conflito armado. Tal confronto com a ditadura, como a própria produção cultural, se alimentou do impulso de jovens pouco antes ainda absorvidos nos debates universitários. A juventude assumiu aquela conjuntura do país com um desejo de cidadania, de participação histórica muito peculiar, responsável pelo que se tem *a posteriori* observado como uma precipitação desdobrada em duras experiências que, no plano político-militar, não permitiram, para muitos, uma segunda chance. Na esfera da cultura, tal voluntarismo configurou um ciclo de adensamento de propostas, vivência de debates sempre assumidos numa tonalidade do gesto crucial, definitivo, cuja marca é bastante nítida na maioria dos filmes analisados, do drama barroco de Glauber à agressão desconstrutiva de Tonacci. Em tempo muito curto, o cinema brasileiro viveu muitas passagens, acumulou um capital estético que mostra seu rendimento até hoje, e afirmou múltiplas formas de responder a uma conjuntura política, cultural, social.

No conjunto, o resultado foi uma cultura cinematográfica modernista, porém

No conjunto, o resultado foi uma cultura cinematográfica modernista, porém alheia ao ufanismo industrial, espécie de versão nova de uma reiterada contradição presente ao longo do século: aquela entre as duas modernidades, a técnico-econômica e a cultural-estética, contradição pela qual muito da produção associada às vanguardas marcou o duplo empenho de adesão e crítica, que atesta muito bem as fissuras dos processos de modernização. De um lado, há a atenção ao avanço técnico enquanto fator de superação de preconceitos estéticos e morais, o elogio pelo que ele inspira de invenção na esfera da arte que se quer atual; de outro, há a oposição (no espírito) aos termos concretos desse avanço, seu marco social. Define-se, então, um campo de reflexão desapegado à tradição conservadora, mas desconfiado do progresso, dos seus elementos organizacionais, de sua estrutura de poder. Tal campo de reflexão, quando vivido num contexto nacional em que o avanço técnico é decorrência da importação de padrões de produção e consumo, ativa uma oscilação entre o elogio à modernização, por sua força dissolvente de um patriarcalismo de feição rural, e a crítica a ela, por força do caráter "sem limite" desse mesmo poder de dissolvência, barbarizante no seu atropelo a tudo. Presente a categoria do nacional, o processo da modernização técnico-econômica aparece em grande parte como sub-produto da dominação e da dependência. O que gera forte preocupação com o "destino nacional" e faz um movimento como o cinema novo colocar em cena, não personagens que representem o indivíduo ou o homem em geral, mas situações que remetam a plateia às questões do país. Ou seja, faz esse movimento privilegiar, no seu imaginário, o que tipifica a nação e sua relação particular com os dados da modernidade.

Para o cinema de Glauber, Joaquim ou Walter Lima, o Brasil era uma totalidade em crise, um organismo que dava sinais de estar perdendo de vez a possibilidade de autodeterminação, quando parecia a ponto de ganhá-la. Esse é o drama que todos encenam, com a mediação da ficção científica ou da jornada dos heróis que se deslocam do mito para a história (Macunaíma, Antônio das Mortes). O que está em pauta nesse drama é o que se assume como a vivência de um descaminho na passagem do arcaico ao moderno, embora em tese tal passagem fosse bem-vinda. Convicto desse descaminho, o nacionalismo do cinema novo foi um dilema renovado. No início da década, queria o progresso, a mudança, mas se mobilizava em defesa de raízes para responder ao "colonialismo cultural", afirmar a identidade, denunciar a descaracterização.

Criticava o atraso, admitia a positividade – “em princípio” – do avanço técnico sem, no entanto, querer confundir, apressadamente, as utopias ligadas a esse avanço com o processo real.

Dentro desse “ponto vulnerável” de articulação entre as duas modernidades, o cinema anterior a 1964 observava um país que parecia tornar as conciliações mais viáveis, uma vez que se entendia que o desenvolvimento e a liberação nacional (leia-se vésperas do socialismo) caminhavam juntos num processo que se denominava “revolução brasileira”. O que tornou possível a postura moderna de consagrar um estilo feito da “recuperação do arcaico” (cultura popular de estrato rural) e, ao mesmo tempo, elogiar o progresso e a urbanização, como promessa de superação do subdesenvolvimento. Antes de 1964, parecia lógico que a transformação técnico-econômica e técnica iria se desdobrar na mudança social, na democratização do poder, na afirmação da cultura popular, na redenção do oprimido. Havia o exemplo recente das liberações nacionais, Argélia, outros pontos da África, Cuba. Embora a situação fosse bastante distinta, pensava-se o Brasil com o modelo das libertações diante de poderes coloniais ou de revoluções camponesas, em que a questão nacional viera a primeiro plano. Dentro disso, a nação encontrava unidade imaginária e, com a mediação de uma certa leitura de Jean-Paul Sartre, aparecia como um sujeito e uma vontade que, na inversão das expectativas, se mostraram inexistentes.

O ano de 1964 altera o jogo do poder e revela as ilusões anteriores, gerando uma nova conjuntura, na qual a modernização brasileira deixa claro que caminha à revelia das expectativas do nacionalismo da esquerda. E o cinema toma consciência do ponto vulnerável em que está. Seu empenho modernizador, na esfera cultural-estética, gera posições antagônicas (cinema marginal questionando as conciliações do cinema novo). Na prática, no entanto, a tônica dos filmes das duas tendências é expressar desconfiança diante do “milagre brasileiro”. Este, contrariando a teoria do desenvolvimento, do subdesenvolvimento como destino das sociedades da periferia do capitalismo, mostrou ser possível um considerável avanço econômico associado ao conservadorismo político e à manutenção de todas as desigualdades, deixando, como até hoje, vasta parcela da população à margem dos benefícios trazidos pela modernização. Enfim, foi viável – com tudo o que de perverso ou absurdo o viável acarreta – combinar a pobreza da maioria com a constituição de uma sociedade de consumo, a qual requereu a criação de uma nova estrutura para as

sociedade de consumo, a qual requereu a criação de uma nova estrutura para as comunicações e cultura industrializada.

Neste livro, procurei caracterizar diferentes respostas à conjuntura na qual o cinema brasileiro se viu atropelado por um processo que passou a mostrar todo o peso de uma cultura urbana, de massas, e introduziu elementos complicadores ao esquema teórico até então dominante. O desconcerto levou os cineastas a dar maior atenção à esfera das representações e muito do que se produziu de agressivo tinha como alvo os mitos ufanistas do regime militar, terreno do consenso entre cinema novo e cinema marginal. Embora frágil, tal consenso se mostra claro nos filmes aqui estudados, todos afastados de qualquer resquício de heroização do desenvolvimento. Deste, apresentam retratos variados, mas excluindo sempre qualquer tonalidade épica. Não por acidente, a figura que, dentro desses filmes, se permite integrar na modernização é a do oportunista: os militares e o jornalista de Walter Lima; Venceslau (o industrial “de segunda mão”) e o lado consumista de Macunaíma; Fuentes e Matos, porta-vozes do progresso, porém grotescos, traidores; J. B. da Silva, o Rei da Boca, com suas conexões internacionais. Em *O anjo nasceu*, a figura que administra os dividendos políticos do avanço tecnológico é Richard Nixon; em *Matou a família*, o ritual cotidiano da TV é um dado de dissolução do mundo conservador da família, mas traz consigo os sinais da alienação intramuros, da experiência da “multidão solitária”. *Bang bang* configura o contemporâneo como instância do desastre, agitação em que a conversa com o mundo (natureza e cultura) caminha sob o signo de Babel.

Articulada a essas tensões com o progresso, há a questão nacional. Nesse eixo, a ruptura iniciada por Sganzerla se consolida na vertente aqui representada por Bressane e Tonacci. Esses cineastas promovem um claro deslocamento do nacionalismo que, em seu aspecto de oposição ao estrangeiro, sai do centro do combate e dá lugar a outro tipo de alegoria endereçada à experiência urbana dentro do marco do subdesenvolvimento. Assim, os índices de modernização, colocados na mira do cineasta, deixam de estar vinculados ao problema da ameaça à identidade nacional; ligam-se à travessia por uma estação do inferno que encaminha um crescente questionamento da teleologia narrativa (esse é o lado estrutural da dissolução da alegoria globalizante referida ao contexto nacional). Para tal dissolução, não é preciso o contraste com o cinema novo: a

diferença entre *O bandido* e *Bang bang* já assinala o processo pelo qual, partindo da ironia ainda globalizante, o experimentalismo da época chega ao impulso anti-institucional em que dispensa a categoria unificadora (o nacional) capaz de instituir o "nós" entre cineasta e plateia, o valor em nome do qual o filme pleitearia o direito ao ataque, sem perder a condição de mercadoria. Enquanto o cinema novo mantém o horizonte da "comunidade imaginada" de que o artista seria porta-voz mesmo quando sua fala desagradasse, o cinema marginal abandona o discurso do tribuno de uma vez por todas. Talvez esteja aí o valor subterrâneo do epíteto marginal, pois qualifica um cinema que internaliza de forma mais radical a diferença, a cisão já dada no social, e dá vazão às suas tensões com o mundo num tom apocalíptico.

No termo final do processo aqui analisado, o debate do moderno cinema brasileiro, com as condições do mercado e a linguagem nele hegemônica, fecha um ciclo de retomada das questões do modernismo. E o faz invertendo, digamos assim, a tônica do percurso, pois a experiência modernista dos anos 20 passou de uma ênfase mais universalista de "atualização estética" para uma crescente empostação nacional (como realidade a investigar e expressar). Da estética da fome (afinada à literatura de 30, como já se observou) a essa postura desconstrutiva mais extrema, o cinema de autor se debateu com as questões de mercado em condições-limite, articulando-as, de início, à pesquisa de um estilo nacional. Na medida em que a experiência dos anos 60 gerou uma dinâmica própria, esse estilo fez-se norma, "referência natural" e, portanto, se dissolveu como traço a afirmar. Nesse movimento, a ruptura do cinema marginal já evidencia outras questões prioritárias e os mais jovens rechaçam o que veem como paternalismo, populismo, na insistência de uma retórica nacional no cinema novo, deslanchando a polêmica acirrada, com fortes conotações pessoais (afinal, a luta não é só de ideias, mas também de ocupação de espaço, viabilização de projetos). Não por acaso, um dos eixos do conflito foi a questão da "volta ao passado". As alegorias nos filmes do grupo do cinema novo encaminham a crítica ao poder constituído, através de uma representação em que o nacionalismo temático inclui um diálogo com referências respeitosas a uma história cultural, que estabelecem, desse modo, certas continuidades. *Macunaíma* adapta o livro modernista e faz uma leitura "adulta" da personagem; Glauber Rocha reitera sua elegia do cangaço; Walter Lima Júnior traça um lúgubre

retrato da juventude ao trabalhar o conflito de gerações (o mesmo o faz Carlos Diegues em *Os herdeiros*, 1970, e o fará, no futuro, Leon Hirszman, em *Eles não usam black-tie*, 1980). A geração que fez o cinema marginal tinha uma noção bem distinta do que devia ser o peso da continuidade do processo cultural brasileiro, promovendo a crítica à sociedade dentro de outro recorte. A dimensão de ruptura assume então, em muitos casos, o sentido de uma inserção na contracultura, de uma recusa da tradição erudita nacional, a menos da antropofagia (esta, assim mesmo, lida na chave da contracultura). Por força de seu elo com a tradição, mesmo o malandro, figura transgressora que se afina, em sua dimensão simbólica, ao Brasil anterior ao processo mais intenso de industrialização, acaba cedendo lugar ao bandido na configuração da alegoria. Os termos da ordem e da desordem passam a apresentar uma face mais sinistra de repressão e violência; há menos espaço para conciliações. Na caracterização do poder, os filmes não esquecem os assuntos de família e de clientela, mas projetam tais velhos mecanismos numa esfera onde vira norma o terrorismo de Estado e a “criminalidade radical”. O bandido dentro da casa é invasão irremediável e as vitórias da transgressão, antes engendradas na astúcia dos pequenos golpes, tornam-se agora questão de vida ou morte, em que os estratagemas do logro são substituídos pela violência direta. Promove-se uma passagem gradual dos assuntos da inteligência – ainda no começo de *O bandido* a questão é “um gênio ou uma besta?” – para a demonstração “curta e grossa” de poder que dispensa o charme e as aparências. Nos filmes de Glauber, a violência era ainda dado integrante de uma ordem cósmica e havia lugar para as figuras do sacerdote e do intelectual, embora este cada vez menos se voltasse para o argumento e cada vez mais se pusesse como agente provocador que, finalmente em *Câncer*, deflagrou a catarse no oprimido: no jogo de cena que emoldura todo o filme, o intelectual, depois da exibição de arrogância e agressividade, conduz o psicodrama à reação violenta do pobre que o mata e termina o filme aos gritos de “Eu quero matar o mundo!”. Observei já a resposta que tais gritos encontram na jornada de Santamaria e Urtiga, no espaço social de retaliações sem limite e no clima de guerra civil que *Matou a família* traz para dentro da casa, quando a agressão simbólica de ataque à cristaleira transforma-se numa degola literal. No momento em que a câmera abandona a reunião dos intelectuais no MAM, no início de *Câncer*, é como se estivesse o próprio cinema de autor se afastando dos

portadores de uma tradição, acostumados a falar consigo mesmos, e iniciasse o passeio pelo avesso dessa área iluminada, num movimento em direção aos excluídos que já aponta, na estrutura das obras do final da década, o que a reflexão de Paulo Emílio Sales Gomes, em 1973, iria formular como oposição entre ocupante e ocupado. Essa oposição de Paulo Emílio traça muito bem a fronteira entre os integrados à ordem e à modernização do país – mesmo que intelectuais de esquerda, na oposição ao regime – e os marginalizados, vasto contingente dos despossuídos que não têm voz e não se representam no plano institucional. Contingente a que o cinema novo procurou dar cidadania no plano da imagem, com uma ótica de exame de consciência, conversão revolucionária; e o cinema marginal focalizou nos momentos de catarse, na "violência já" que dispensa teoria e organização. "Violência já" que fez paralelo à própria radicalização da luta política depois do AI-5.

No final dos anos 60, temos então um processo pelo qual a radicalização ideológica tem essa dimensão de recusa da malandragem (na qual, a seu modo, o filme de Joaquim Pedro se insere). Desconfia-se de tudo o que, mais ameno ou teatral como resposta à iniquidade, julga-se perpetuá-la. Correlata à impaciência da guerrilha, há a exacerbação da violência no nível das representações, desde o "Não é mais possível este desfile de bandeiras", de Paulo Martins, à experiência de choque do cinema marginal. Empenhado na tematização da violência dentro da família e no espaço da cidade, esse cinema teve particular impacto na sensibilidade de uma geração que chegou ao longa-metragem nos anos 80. No entanto, embora centrado na violência como assunto, o cinema mais recente abandonou as "estruturas de agressão" próprias às vanguardas (cujo espírito se diluiu tanto quanto o do nacionalismo); domesticou a sua sintaxe e buscou uma reconciliação com o público que, por outros fatores, acabou vindo tarde e não evitou o colapso recente do cinema brasileiro; esgotamento que veio repor a marca da descontinuidade na produção nacional depois de algumas décadas de uma dinâmica vigorosa, de que analisei uma passagem, a mais rica em implicações.

No cinema mais recente, há forte presença do filme policial. Este pode ter clara dimensão política (como em *Faca de dois gumes*, de Murilo Salles, 1989), ou compor, em diferentes estilos, experiências que são mais explícitas no diálogo com a tradição *noir* – como em *A dama do cine Shanghai* [1987], de

Guilherme de Almeida Prado, *Cidade oculta* [1986], de Francisco Botelho, *Anjos da noite* [1987], de Wilson Barros, e *Lili, a estrela do crime* [1988], de Lui Farias. Tais filmes encontram seu lugar junto a uma cinefilia em que volta com toda força o gosto pelo período clássico de Hollywood, num momento em que o gênero policial ganha espaço como a referência maior do imaginário associado à urbanidade (traço que se cultiva especialmente em São Paulo). Na verdade, a tradição *noir* se tornou o cenário da violência urbana e do enigma com total hegemonia no imaginário dos anos 80, no cinema e na literatura. O que fez a produção brasileira recente repor, de forma mais "comportada", dados que, desde 1968, encontraram expressão no cinema brasileiro com as rupturas de *O bandido da luz vermelha*.

O percurso dos filmes que analisei, produções do período 1967-70, se insere num movimento mais amplo de consolidação de uma matriz ideológica que dissolve teleologias e desconfia das chamadas narrativas-mestras que, dentro da nossa cultura, davam conta da história em termos de processo, racionalidade, sentido. O cinema dos anos 60, ao expor jogos de interesse e grandes safadezas, pressupunha, embora nem sempre explicitasse, a atuação de forças transformadoras capazes de oferecer um horizonte menos sombrio para a sociedade. O seu otimismo permitia supor o processo de reposição dos poderes como uma aparência sob a qual agia um vetor de mudança, uma história orientada por promessas de liberdade. Relegada como profissão de fé ingênua (ou dogmática), tal visão está longe de alcançar hoje a força que possui o cenário da atomização, tipo *noir*, onde o herói solitário atravessa um inferno em que toda sedução é ameaça e o mundo se configura como um trem fantasma programado para sobressaltos. É senso comum da crítica eleger tal arquitetura infernal como emblema de um niilismo próprio à atualidade, na qual a atmosfera *noir* consegue dar o tom enquanto face charmosa do *high-tech* à deriva (lembremos *Blade Runner*, 1982, de Ridley Scott), embora naufrague, com frequência, numa industrialização da catástrofe que transforma o próprio niilismo em norma banalizada.

Os temas e o estilo do cinema brasileiro, nesse processo, tenderam a se internacionalizar, marcando uma tônica do final dos anos 80, década em que emergiu uma forte reação ao nacionalismo de consumo. Esse mesmo que a TV e o cinema financiado pela Embrafilme colocaram em prática, a partir de meados

dos anos 70, quando a produção hegemônica ativou o antigo ideário nacional-popular, que, adaptado, emigrou para a esfera oficial e segmentos da indústria cultural: elementos da tradição literária e do patrimônio histórico nacional se divulgaram em versões ajustadas ao consumo de massa e à celebração de protocolos de convivência e acomodação “próprios aos brasileiros”.

Após a agitação do final dos anos 60, o nacional como mercadoria e, em seguida, essa reação rumo ao “internacional contemporâneo” marcaram dois momentos em que pouquíssimo espaço teve a “cultura de oposição” típica ao cinema novo dos anos 60 e ao cinema marginal. No entanto, dentro de uma certa articulação entre os polos do mercado e da vanguarda, o debate cinema novo / cinema marginal constituiu ainda a matriz de um conflito renovado que marcou esses períodos subsequentes. O grupo cinemanovista, que já se colocava a tarefa de conquista de mercado no final dos anos 60, encontrou no aparelho do Estado o canal de viabilização de um projeto nacional, em moldes do “mercado é cultura”, que teve seu momento mais vigoroso entre 1975 e 1980; os cineastas ligados ao cinema marginal acabaram, na maioria dos casos, compondo o grupo de oposição ao modelo adotado para a Embrafilme, gerador do chamado “cinemão”. Movimento de ponta na primeira metade dos anos 60, o cinema novo, em termos práticos, assume a sua condição de *establishment* na política do Estado e sai em busca de mercado ao longo dos anos 70, quando é outra a situação do país e da cultura. Deixa de significar ruptura ou empolgar uma geração que apresenta novas demandas, dentro de uma ansiedade pelo contemporâneo que não mais elege a política e a questão nacional como lugar privilegiado de empenho. Além disso, nos anos 80, o nacionalismo cinematográfico se desgastou também em função de seu compromisso com a política oficial, o qual trouxe o ônus da identificação com um quadro de clientelismo que, nos anos mais recentes, tornou-se o grande emblema da ineficiência. E o cinema viu o diagnóstico de um esgotamento do Estado desenvolvimentista contaminar o diagnóstico da situação da cultura, projetando sobre ela todos os preconceitos de um público que se encontra, hoje, mais amoldado ao consumo de um ideário neoliberal, que absolutiza os valores do mercado. Sucessão de desencantos, o nacional perdeu o impacto como representação capaz de mobilizar. E a sintonia do país, *em termos do imaginário*, com a atualidade internacional, veio dar um tom arcaico ao nacionalismo

militante. Este se dissipa no processo mais geral de crise de ideias e rearranjo das expectativas, numa direção mais pragmática.

A crise atual envolve muitos fatores e, com o referencial do rico debate de 1967-70, sugiro apenas a ponte, nesse final, citando dois percursos amargos: por um lado, um cinema brasileiro de autor "para mercado" se divorciou do seu público – o público jovem que tinha dialogado com o cinema político nos anos 60 – e não conseguiu, em contrapartida, encontrar a "comunidade imaginada" da nação; e, por outro, um cinema experimental que procurou manter seu radicalismo acabou por se dissolver na área do longa-metragem (reduzido aí a manifestações mínimas), concentrando sua energia na área do curta, na qual preserva efetivo impulso, mas volta à condição primeira do bom cinema jovem brasileiro de início dos anos 60: a de uma cultura de festivais. Esses são aspectos do atropelo que a modernização conservadora gerou para um conjunto de propostas culturais, que pressupunham outro andamento para a realidade do país e se inviabilizaram à medida que a cultura enlatada "fez a festa" no Brasil. Se na nova conjuntura a questão nacional e o espírito de vanguarda entraram em recesso, aqui como em outros contextos, seria redutor interpretar esse eclipse, univocamente, como avanço ou regressão sem um exame do teor específico do que se fez em termos de cultura no período mais recente. Nesse sentido, é com desconforto que se verifica o quanto, ao avaliar a nossa distância do mundo cultural aqui analisado, ela não pôde ser atribuída a qualquer avanço no sentido da superação dos problemas presentes nos filmes, sejam aqueles sobre os quais se fala no som e na imagem, sejam os relacionados com a própria questão estética. Tudo mudou, e antigas soluções foram desautorizadas pelo avanço técnico-econômico, pelo movimento da sociedade. Por outro lado, tudo permaneceu, pois nossa modernização tem se efetivado basicamente como reposição, em outro patamar, dos mesmos desacertos.

São Paulo, 1993.

# POSFÁCIO A ALEGORIA SEGUNDO A TRADIÇÃO: RETROSPECTO

A noção de alegoria aparece muito no discurso sobre a arte contemporânea e há toda uma discussão em torno de alguns momentos da produção cultural, no Brasil, onde ela é utilizada para caracterizar determinadas estratégias dos artistas – formas de construção e de montagem – e determinadas relações entre obra e contexto social. A estratégia alegórica é então abordada em dois aspectos: o da descrição da textura e estrutura da obra e o da discussão da postura do artista diante da sociedade. Há, neste último caso, uma polarização da crítica entre defender o alegórico como resposta lúcida à experiência contemporânea e o atacar como insuficiência, como uma sensibilidade para a crise que exprime contradições, mas não as esclarece.

Apresento aqui um retrospecto que procura esclarecer aspectos da noção de alegoria que são relevantes para a discussão do cinema brasileiro dos anos 60-70 desenvolvida no livro e apresento um resumo do material produzido em outras ocasiões.

Em primeiro lugar, lembro a noção originária da tradição clássica, para em seguida percorrer algumas de suas particularizações em momentos específicos da história. Desde a tradição greco-latina, a alegoria – etimologicamente, *allos* (outro) + *agoreuein* (falar na assembleia, falar em público na praça) – traz a ideia de falar uma coisa referindo-se a outra, o conteúdo manifesto estando no lugar de algo que, embora ausente, é seu significado. Tal definição, apoiada na retórica antiga, é muito genérica e não é especialmente esclarecedora para a discussão contemporânea. Ela carrega, no entanto, dentro de si, a ideia fundamental de fratura entre espírito e letra, entre algo manifesto e um sentido não explicitado que o discurso contém de forma disfarçada. Traz, portanto, um reconhecimento de que a linguagem, se é expressão, não é imediata, havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre a fala e a

experiência, em outras palavras, a mediação da espessura própria da linguagem em sua relação problemática com o mundo. Essa definição clássica, porém, salienta apenas o que podemos chamar de "intenção alegórica" – a existência de uma atitude do falante tornada possível pelo próprio mecanismo da linguagem.

Até aqui, nada foi dito sobre as características do discurso, sua organização interna. Qual seria, afinal, a textura da fala alegórica? Um estudo de 1964 sobre a alegoria como modalidade de representação, do ensaísta norte-americano Angus Fletcher, apresenta observações que pretendem ter um alcance geral justamente nessa caracterização de textura, independentemente das transformações que a expressão e a leitura alegórica sofreram ao longo da história. O traço que Fletcher acentua como próprio à alegoria é o caráter descontínuo da organização das imagens. Segundo ele, o discurso tipicamente alegórico apresenta brechas, lacunas, e tal particularidade tende a colocar o receptor numa postura analítica em que qualquer enunciado fragmentado assume a aparência de mensagem cifrada que solicita o deciframento. [1]

A observação de Fletcher implica a conexão entre alegoria e incompletude, de tal modo que fica exigida a interpretação elaborada para que se capte o sentido (oculto) do que nos é dado. A concepção tradicional de alegoria, sem se comprometer com a ideia de descontinuidade, ressalta a intenção de ocultamento e tende a conceber o sentido como algo *a priori*, de modo a transformar o processo de produção e recepção em um movimento circular composto de dois impulsos complementares: a produção corresponde à operação de ocultamento – a verdade se esconde sob a superfície do texto; e a recepção corresponde à operação inversa pela qual o leitor provoca a emersão reveladora. Estudos do problema da alegoria que tenham uma orientação teológica tendem a acentuar esse movimento circular e o sentido (verdade) é assumido como algo que antecede o texto. Se já se evidencia nesse caso a ideia de incompletude, de enunciado trancado, esta se coloca como um reconhecimento dos limites trazidos pela tradução da mensagem das forças que regulam o cosmo, da palavra de Deus (verdade infinita), para uma linguagem inteligível ao homem; ou então como um reconhecimento da ação corruptora do tempo (contingência humana) sobre uma escrita ou sinal que, num dado momento do passado, mais puro, mais paradisíaco, era inteligível aos antepassados que viveram o privilégio da origem, da instauração. Na perspectiva cristã, é a própria textura da história que se

transforma em alegoria (lugar de incompletude que solicita preenchimento) quando visualizada a experiência humana no tempo como um desenrolar do plano divino, o homem vivendo um drama cósmico de culpa e redenção.

A alegoria, entendida como manifestação de uma linguagem especial ou sagrada, tem uma natureza enigmática determinada pelo "ocultamento intencional", jogo de senhas necessário à salvaguarda da verdade, cifra dos deuses disponível à leitura, tanto mais lúcido quanto mais iluminado é o intérprete. É preciso ter a chave do enigma, ter passado por uma educação especial e por ritos de iniciação, ser o sacerdote capaz de ler o oráculo, adivinhar o essencial a partir dos sinais da natureza.

Quando inserido numa perspectiva política, enquanto manifestação de conflito de poderes em circunstâncias históricas determinadas, o caráter cifrado da alegoria é astúcia diante da censura, solução de compromisso para dizer, com todo o cálculo, o proibido sob o manto do permissível. Nesse particular, os exemplos são inúmeros e as estratégias variadas, os agentes da intenção podem ter diferentes naturezas conforme o nível em que se dá o jogo e o conflito de forças. Aqui, o que me interessa ressaltar é o quanto a alegoria, que resulta do compromisso entre repressão e expressão, está também marcada pela ideia de uma lógica a presidir a ocultação, fato que sanciona a hipótese de que há um significado por trás, sendo legítima a busca de interpretação para resgatá-lo. A modalidade do resgate depende do método e do referencial teórico (lembremos a psicanálise e seu rastreamento das pulsões recalcadas).

Essa dinâmica de ocultação / revelação também se faz presente: quando a alegoria é vista enquanto experiência pedagógica, seja na forma da "imagem sensível" que facilita a apreensão de um conceito (que lhe antecede), ou na forma de um desafio que a boa mensagem – no sentido moral – apresenta ao leitor, tirando-o da preguiça e recompensando-o com o prazer renovado da descoberta resultante do esforço em decifrar. Esse último aspecto da alegoria, tão consagrado pela tradição quanto os dois primeiros, afirma-se em diferentes operações, desde a leitura da mais inocente fábula de cunho didático até a leitura complexa de uma rede de enunciados encontrados na mitologia. É na relação com o mito, enquanto forma particular de interpretá-lo, que a alegoria encontra, historicamente, sua origem. O problema é nítido, por exemplo, na Grécia do século V a. C., quando se questiona a letra da narração mítica como apresentação

do verdadeiro comportamento dos deuses e do que é acontecimento prodigioso, na idade heroica. Posta a letra em xeque, é necessário discutir o espírito (o sentido) do texto mítico; é necessário interpretá-lo, resgatar seu valor, trazendo à tona exatamente aquilo que nele não está manifesto, fazê-lo legítimo ao subordiná-lo a um sistema de conceitos que explicam sua "linguagem cifrada". A referência que o mito traz a fatos acontecidos no espaço e no tempo, sua narração, fica transformada em dispositivo imaginativo que, de modo deslocado, expõe conceitos. A leitura alegórica é a expressão da crise da transparência do mito que perde sua vigência integral. Ao mesmo tempo é também, dentro da própria crise, um elemento de resgate, de recuperação do sentido, uma vez assumida a não verdade da letra. A alegoria é uma solução de compromisso que ficcionaliza (desqualifica) o texto do mito, mas faz emergir sua verdade escondida (que está em outro lugar). Em todo o percurso, a mesma lógica: trata-se de desocultar o que foi supostamente ocultado (estratégia privilegiada de afirmação de novas verdades a partir das mesmas aparências).

Reiterado esse circuito onde fica pressuposto um sentido (não revelado) e em que há o convite à interpretação, cabe destacar duas dimensões básicas nas quais o processo alegórico aparece como resolução de problema, atribuição de sentido que procura apagar diferenças. No eixo da temporalidade, a leitura alegórica pode aparecer como tentativa de transpor uma distância reconhecida entre o passado e o presente: em geral o diálogo com a tradição – principalmente a religiosa – é o campo privilegiado dos conflitos de autoridade e legitimidade que se desdobram em estratégias alegóricas como armas de luta (uma nova interpretação instaura uma nova ordem). No eixo do conflito de culturas postas em contato em determinado momento, a alegoria se põe como dispositivo de reinterpretação da tradição do outro, como redefinição dos papéis dos signos, objetos de culto e imagens. Ou seja, a alegoria é aqui instauração de uma verdade aplicada às riquezas do outro, é instrumento de dominação, segmento de um projeto de hegemonia. A transformação do arsenal mitológico, do elenco de imagens pagãs, em um material para a interpretação alegórica, efetuada pelo cristianismo (cujo projeto é universal), é um exemplo desse processo de dominação. Pondo-se como verdade revelada para a humanidade, a religião cristã é foco de totalizações e tem forte tendência a absorver outras tradições, mapeando a história, estabelecendo o lugar de cada experiência cultural

particular dentro do plano divino. Nesse processo de dominação, a operação típica é transformar as ruínas do vencido, os fragmentos do passado de uma cultura, os dados do outro, em peças da ordem totalizante do vencedor, que, desse modo, apaga as descontinuidades da história e confere sentido à experiência humana no tempo, a partir de um centro instalado segundo sua perspectiva. *Exceto em sua acepção moderna, a alegoria é sempre um movimento que caminha do fragmento, da incompletude, para a totalização, para o sentido pleno que é próprio à interpretação recuperar em favor de certos domínios e expansões.*

O próprio cristianismo nos evidencia outras operações hermenêuticas, outras estratégias de redefinição de sentido, que marcam a multiplicidade dos processos alegóricos na cena histórica. Inaugura um movimento de interpretação, novo processo de leitura pelo qual incorpora a tradição judaica. O Velho Testamento permanece legítimo enquanto palavra de Deus. Existe uma narração, uma gênese, um discurso sobre o passado que retém sua verdade histórica e não pode ser desautorizado. Como estabelecer sua ligação essencial com o advento de Cristo e de sua Igreja? A solução é formular uma visão da história (documentada nos textos sagrados) em que cada evento notável prefigura (profetiza) um outro que o completa, estando ambos essencialmente ligados no grande plano divino, mesmo que sua ocorrência natural se dê em momentos distanciados no tempo. A essa maneira de ligar presente e passado, na base de um jogo de semelhanças impressos nos fatos, Erich Auerbach[2] dá o nome de figura, enquanto Jean Pépin[3] refere-se ao mesmo esquema usando a noção de tipologia. Auerbach esclarece que o conceito de "figura", referido a uma estratégia alegórica própria ao cristianismo, diz respeito a algo diferente da alegoria encontrada, por exemplo, na cultura grega. A leitura "figural" da narração de um fato passado não retira deste sua veracidade histórica, sua condição de acontecimento que tem lugar e tempo. Apenas acrescenta, ao sentido literal da narração, um sentido mais profundo pelo qual cada fato passado se revela uma prefiguração dos eventos fundamentais do presente. Por exemplo, passagens da mitologia judaica – permanecendo história – são lidas como profecias, prefigurações de passagens do Novo Testamento; uma lógica (tipológica) profunda liga Adão e Moisés à Paixão de Cristo e ao projeto de salvação aí implicado. A figura de Adão engendrando Eva é, nessa tipologia, uma prefiguração do processo pelo qual a

figura de Cristo engendra a Igreja Católica. Não se trata aqui, portanto, de transformar em ficção e desautorizar a velha narração para instaurar uma nova verdade; trata-se de organizar o tempo, encaixando a tradição; relacionar dois fatos distantes, "enquanto fatos", e mostrar sua pertinência a um movimento de revelação da verdade cuja natureza é teleológica. Ou seja, passado e presente correspondem a etapas, fases, de um caminho ascensional dirigido a um fim; é o tempo final – a Redenção – que dá sentido ao movimento e nos permite explicar seu direcionamento. É a certeza de que se caminha em determinada direção, é a certeza da salvação como termo final que possibilita a organização da experiência, ligando passado, presente e futuro. A alegoria, nesse caso, é dispositivo que organiza a história, define sua teleologia, ata dois fatos históricos (ponto de partida e de chegada), num percurso diferente daquele em que interpretamos uma narrativa (espaço / tempo) e extraímos dela um conceito abstrato (Cronos devorando os próprios filhos como imagem da ideia de Tempo). A visão cristã confere sentido pleno, define uma direção, para a sucessão dos fenômenos históricos: instala o vetor da salvação. Não estamos no cenário da mitologia cósmica que fundamenta os ritos anuais como garantia da repetição cíclica do mundo dentro de uma ordem que é de eterno retorno. Estamos no terreno da história como processo evolutivo que tem fases e caminha para um fim. (A versão laica dessa teleologia cristã se cristaliza numa ideologia burguesa de dominação de natureza e de progresso linear rumo ao bem-estar na Terra – veremos adiante a questão da alegoria moderna e seu conflito com essa ideologia.)

Com todas as diferenças em relação à alegoria clássica, a nova alegoria cristã, de natureza histórica e calcada no drama de queda e salvação, é marcada pelo mesmo circuito já salientado: pressupõe-se o sentido e cabe à interpretação buscá-lo. Por essa via, a alegoria oferecida pela tradição se transforma em alvo de uma crítica que, em nome de voos mais livres da experiência, denuncia seu aspecto redutor. Principalmente quando exagerada em seus esquemas, ela corresponde ao movimento de um espírito escravo da significação.

## SÍMBOLO / ALEGORIA: UMA DISCUSSÃO TERMINOLÓGICA?

Considerada a esfera da produção artística, o namoro que a alegoria

tradicionalmente estabeleceu com a “representação sensível” de conceitos gerou, a partir do romantismo, uma forte crítica a ela como “discurso fechado”, como forma destinada a simplesmente veicular noções já conhecidas. Compreende-se essa crítica, pois o abuso das construções alegóricas em diferentes contextos para fins didáticos, doutrinários, havia levado a uma degradação de sua capacidade de instigar e abrir horizontes para o receptor. O artista preocupado com o processo criativo, menos preso a conceitos, vê na intenção explicativa acentuada um fator de esquematização que empobrece a experiência estética, atribuindo muitas vezes à alegoria *tout court* o que, na verdade, é próprio a situações em que um sistema de valores, uma ideologia, tende a solicitar uma arte programática e encontra nos procedimentos alegóricos um terreno propício para suas lições. É inegável de qualquer modo que, uma vez instalada comodamente dentro de uma tradição ou amarrada a uma doutrina (teológica, política, moral), a alegoria pode se efetivar como uma caricatura, pobre, mecânica, fechada, do clássico processo de leitura instigado pela mitologia, cujas narrações e imagens, ao longo dos séculos, têm mantido seu desafio, sua vivacidade, seu poder de inspiração. Quando reduzida a tal caricatura, ela vê sua incompletude domesticada e com a função exclusiva de temperar o prazer de uma falsa descoberta, véu que encobre um terreno já mapeado. É exatamente nesse momento que ela se ajusta à crítica do artista romântico, mais afinado com a ideia da arte como ultrapassagem de limites e com a defesa do caráter específico, irredutível, do mito (que não deveria, a seu ver, ser reduzido a uma significação exterior a ele). Para nós interessa caracterizar de que modo a crítica romântica à alegoria (em geral) instala uma polaridade cheia de problemas, mas de grande consequência para a reflexão estética nos tempos modernos: aquela que, em oposição à alegoria, oferece uma definição do “símbolo” apta a servir de referência ao que os próprios românticos julgam ser o seu processo criativo.

Segundo eles, o símbolo nos oferece uma experiência particular para a qual não existe *a priori* um referencial teórico definido, que venha a tornar sensível; pelo contrário, ele é o ponto culminante de um movimento orgânico de expressão e cristaliza – torna manifesta – uma verdade de alcance geral (universal) a que não teríamos acesso a não ser por essa via. Ele é, portanto, o dado sensível para o qual não temos um conceito e, na qualidade de elemento deflagrador de uma nova intuição sobre a experiência, é insubstituível e

intraduzível. A alegoria, ao contrário, é entendida como uma configuração sensível que, no particular, ilustra uma verdade geral que estava lá presente desde o começo.

Essa distinção é, no fundo, mais uma definição de alegoria entre muitas outras e, fundamentalmente, seu efeito maior é o de criar uma tradição de resistência aos procedimentos alegóricos – uma tendência a colocar sob o rótulo da alegoria exatamente o que se rejeita. Ficam retirados muitos dos atributos que eram dela na visão de estetas do passado e, como restam apenas os aspectos redutores de qualquer processo de significação, o símbolo sai privilegiado com todas as honras do que há de vivo e produtivo nesse processo. Nem sempre o uso atual dessas duas noções segue a oposição ideal estabelecida por Goethe, Schlegel, entre outros, e é comum observarmos o seu uso mais informal, menos comprometido, como noções intercambiáveis (na tradição clássica, o esforço de distinção teórica mais usual era aquele entre alegoria e metáfora). Não temos como colocar um ponto final à discussão terminológica e o essencial aqui é chamar a atenção para dois pontos básicos dessa dicotomia proposta pelos românticos. Há um primeiro aspecto da distinção referente ao elemento que tem precedência no processo: entende-se que, no caso da alegoria, parte-se do conceito (universal) e busca-se a configuração sensível (particular) capaz de representá-lo. No caso do símbolo, uma experiência se desdobra na criação de um elemento sensível (particular) que, organicamente, expressa uma ideia geral, oferece a intuição, sem conceito, de uma verdade universal, através da experiência irredutível da arte (ou do mito quando compreendido sem as reduções próprias à leitura alegórica). Há um segundo aspecto na distinção que diz respeito à presença das convenções (arbitrárias) da linguagem no processo de expressão: a alegoria tenderia ao convencional, à aplicação de um código imposto às operações do artista por uma tradição (portanto, convenções que transcendem ao ato particular pelo qual o artista imprime sua experiência num dado material). O símbolo, como ato de expressão mais espontânea da vivência e das iluminações do artista, não estaria sustentado na presença mediadora de um código já estratificado e, ao trabalhar seu material, o artista chegaria a uma configuração sensível qualquer por um processo imanente, de modo a garantir uma relação mais íntima, mais viva e substantiva, entre a experiência e sua expressão. Deslocando um pouco, chegamos à célebre oposição entre o caráter mecânico da alegoria – pelo qual se impõe de fora para dentro determinada

mecânico da alegoria – pelo qual se impõe de fora para dentro determinada forma a dado material – e o caráter orgânico do símbolo – pelo qual, de modo semelhante ao crescimento de um vegetal, a forma exterior é resultado de um movimento de dentro para fora e expressa, portanto, a interioridade. No símbolo, o que há de substancial para expressar aí transparece, porque o modo de sua constituição faz dele o resultado de um movimento no qual a força maior não está no cálculo ou no artifício, mas na natureza mesma das coisas.

Essa ideia de um movimento necessário, portanto autêntico, de expressão capaz de trazer à tona a natureza íntima de uma experiência ou de uma verdade faz do símbolo exatamente aquele elemento privilegiado capaz de nos elevar ao que não é formulável em outros termos. É estratégia clara de defesa da arte romântica e da mitologia, de sua verdade própria, contra as alegorizações do crítico ou do filósofo, contra a supremacia do espírito analítico próprio ao entendimento (institucionalizado modernamente na ciência).

Essas formulações típicas do anti-iluminismo romântico não lhe são exclusivas e, com adaptações e articuladas a outros fundamentos, têm sido retomadas por diferentes estetas, cristãos e marxistas. O mitólogo Jean Pépin retoma, em *Mito e alegoria*, as posições de Schelling de elogio ao mito e sua especificidade enquanto verdade. Contra a leitura alegórica de determinados processos simbólicos do mito e da arte, faz a defesa, por exemplo, de Jung contra Freud, pois vê a psicanálise como uma redução racionalista que observa a criação de símbolos a partir de uma ótica (alegorizante) que estabelece um fundamento único, de natureza sexual, para toda a produção de cultura. George Lukács constrói sua estética a partir da distinção entre símbolo e alegoria proposta por Goethe, retomando-a sempre que faz a crítica da arte moderna, arte mergulhada no fragmento, incapaz de totalizar, experiência descritiva que reproduz as compartimentações do conhecimento científico positivista. Apesar das diferenças, Lukács e Pépin caminham juntos no seu humanismo preocupado com as "reduções" e "compartimentações" conceituais, incapazes de captar a experiência histórica e cultural em sua totalidade.

## O ORGÂNICO E O NÃO ORGÂNICO: AS INVERSÕES MODERNAS

Se retomarmos a ideia de início apresentada, seguindo Fletcher, de que há uma

falta, de que há algo de insuficientemente expresso no texto alegórico, podemos trabalhá-la agora a partir da distinção entre orgânico e não orgânico. O leitor da alegoria está diante de uma incompletude, enfrenta lacunas e seu esforço é procurar a lógica subjacente àquilo que parece não ter lógica (vide a psicanálise); ele procura um princípio de unidade onde o que vê é uma reunião de coisas congruentes, natas. Muitas vezes se defronta com uma montagem-colagem de elementos reunidos por uma operação cujo princípio está fora deles e formando um conjunto no qual a ordem é a do mecanismo – as peças são radicalmente exteriores umas às outras – e não a do organismo vivo com sua solidariedade peculiar. Por outro lado, em sua incompletude e justaposições, a alegoria não traz a boa forma organicamente constituída como transfiguração de um mundo dotado de sentido; não dá nenhum testemunho daquela realização plena pela qual a forma bela é "promessa de felicidade" (Stendhal). Ela traz a marca do inacabado, do trabalho minado por acidentes de percurso, por imposições, truncamentos de toda ordem, tudo o que assinala o quanto a obra humana se dá no tempo, tudo o que testemunha o quanto o movimento de expressão, a ponte entre interior e exterior, o caminho entre a experiência particular e o objeto que a cristaliza, têm elementos mediadores, sofrem a incidência da linguagem e de suas convenções. Correspondendo, desde a origem à leitura depois da "idade da inocência", sabotadora das transparências (apanágio do mito), ela se instala com toda a força – não por acaso – no centro da polêmica que envolve a arte moderna, num tempo que tem como traço característico essa consciência exacerbada da espessura própria da linguagem, do caráter problemático da interpretação. Se, tradicionalmente, mesmo na controvérsia, era usual manter o "sentido" a salvo e erigi-lo como termo natural de toda leitura, a modernidade, de olho nas fraturas e hiatos, fustiga a vontade de sentido do intérprete, põe em questão o circuito clássico de ocultamento / desocultamento, conecta uma bomba de vácuo à máquina decifradora. Verdade e sentido passam a ser resíduos de um idealismo não preparado para encarar a descontinuidade insuperável entre a experiência e sua expressão, entre passado e presente, entre homem e natureza. Numa atmosfera desconstrutivista, perdem o prestígio noções como totalidade, evolução contínua, organicidade. Inverte-se a hierarquia de valores que, desde a formulação romântica, havia privilegiado o símbolo e descartado a alegoria. Desautoriza-se a "intuição imediata" oferecida pelo símbolo e sua condição de

“carne do sentido” organicamente vinculado ao que expressa; essas virtudes são agora assumidas como tentativa ilusória de esquecer a mediação da linguagem, sua opacidade. O privilégio volta-se para a alegoria, instância relevante de consciência da linguagem, discurso que mergulha “nas profundezas (abismo) que separam o ser visível do sentido”.[4]

A citação de Benjamin não é casual, dada a sua posição fundamental no processo de recuperação da alegoria e sua utilização como noção-chave para pensar a arte moderna. É na direção do filósofo alemão que caminhamos nestes comentários, mas antes é preciso deixar claro o quanto seria ingênuo identificar suas posições com as dos desconstrutores franceses que polarizaram as discussões num período mais recente. Boa parte do que se fala sobre a alegoria no cenário contemporâneo é uma retomada particular, temperada pelas modernas teorias da linguagem, que radicaliza o diagnóstico da “crise da representação”, fazendo uma ligação entre alegoria, opacidade e “suspensão do sentido” que não corresponde às ideias de Benjamin.

Tudo começa, em Benjamin, com uma teoria sobre o barroco, reflexão que mergulha fundo na compreensão de uma arte correlata a uma aguda consciência de crise e envolta nos labirintos do mundo da danação terrestre: o homem afogado no tempo, separado do mundo da graça (dimensão utópica da salvação). Da reflexão sobre o barroco nasce um conceito de alegoria muito peculiar. Nele, é feita a crítica do símbolo romântico, da ideia de que na aparência se exprime a essência, de que a boa forma é o momento feliz que põe tudo em suspenso para oferecer a intuição imediata de uma verdade universal. Para Benjamim, pensar a questão do símbolo, para valer, é fazê-lo retomar uma dimensão teológica e colocá-lo dentro de uma problemática que sempre lhe foi própria: como pensar a relação entre o finito (natureza, homem, linguagem) e o infinito (Deus, Verdade)? Como pensar a comunicação entre essas duas realidades incomensuráveis? A versão secular da ideia de símbolo, como aparência iluminada que exprime a essência, é em si problemática; e o maior equívoco mesmo é – observa Benjamin – avaliar a tradição barroca a partir dessa ideia. O símbolo se associa a uma tradição que privilegia “o espírito encarnado dentro da coisa”, a relação orgânica interior / exterior sustentada por um movimento imanente de expressão. A sua emergência pressupõe manifestações, processos, nos quais homem e natureza, carne e espírito, mundo e verdade, encontram uma medida comum e compõem uma unidade: o homem inserido na natureza sente

medida comum e compõem uma unidade: o homem inserido na natureza sente-se em casa, o espírito faz do mundo a sua morada e, da experiência mais imediata, sempre emana um sentido. A alegoria, segundo Benjamin, expressa justamente o contrário. É própria a uma sensibilidade que reconhece haver entre homem e natureza uma dissociação, entre espírito e letra, uma fratura; uma sensibilidade que interroga o mundo das altas esferas, do qual se vê afastada, e acaba por mergulhar sempre mais no apego à experiência humana no tempo, efemeridade a que se vê condenada sem salvação, sem aquele processo teleológico de ascensão redentora. O fluxo do tempo aparece aqui como dado inexorável de destruição, morte, decomposição; o emblema maior dessa sensibilidade é a caveira. Se a tradição cristã medieval define uma teleologia de salvação, o desencanto barroco mergulha no abismo da não teleologia, transformando todo o espetáculo da natureza em signo de morte. Antes de ser manifestação de um espírito encarnado em seu caminho de redenção, a história é campo de sofrimento e conflito incessante, trajeto destituído de razão, e se apresenta no barroco como história natural onde o tempo se cristaliza em ruínas, resíduos que, na simultaneidade espacial, tornam gráfica a sucessão dos desastres que põem fim às configurações de sentido (precárias), que desvitalizam, petrificam, as formas impressas pela cultura na natureza.

Dado esse referencial, o filósofo resume sua concepção do alegórico numa fórmula clássica: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”.[5] Na ruína, tenho um depósito da temporalidade disposto numa imagem (simultânea); nela, o tempo atua como erosão, de fora para dentro, como decomposição de algo desvitalizado. Monumento truncado de uma força viva do passado, ela tem também essa dimensão de desencanto, chamando a atenção para o lado perecível das coisas e, como imagem, pode ter o efeito devastador de inserir no presente um sinal de seu próprio futuro como pedra, fóssil. O olhar barroco é melancólico, desvitaliza, retira a organicidade do que o cerca; contempla o mundo como “coleção de objetos” disponível para receber as significações que o alegorista aí projeta e é incapaz de irradiar um sentido que emane de sua vida própria e inter-relações. Desvitalizados, os objetos colecionados podem participar de associações que algo (ou alguém) transcendente lhes impõe e estão aptos a funcionar como peças de uma montagem que instaura um todo descontínuo, não orgânico.

Iluminada pela experiência barroca, a reflexão de Benjamin depura a noção

de alegoria e a apresenta como matriz de alcance mais amplo, apta a dar conta de outros momentos da produção cultural. Dadas as afinidades próprias a esses dois momentos marcados por uma consciência de crise, a experiência moderna se põe talvez como o campo mais privilegiado de circulação da noção inspirada no barroco. Afinal, ela é um constructo típico de uma sensibilidade que assimila o tempo como coleção de momentos descontínuos, o espaço como coleção de objetos. Dessa ideia de totalidade como coleção de elementos discretos fica eliminada a ideia de processo, de organicidade. Salta ao primeiro plano a operação de “retirar do contexto” e “libertar da cadeia” cada objeto sobre o qual deposito o meu olhar. Ele fica disponível à contemplação insistente que, esquecidas as relações, as continuidades, torna possível a “iluminação profana” pela qual instauro um sentido inesperado e, em função dele, o objeto se “salva”.

Para Benjamin, o mundo contemporâneo da mercadoria é de tal natureza em sua força de dissociação, alienação, que a sensibilidade alegórica – no sentido da visão fragmentária – tem aí um papel revolucionário: encara a crise mascarada pelo otimismo burguês do progresso. (A classe revolucionária é aquela que vê as realizações burguesas de hoje já como ruínas.) Ela subverte as continuidades históricas estabelecidas pelo poder, recusa a teleologia que fundamenta as operações mercantis das classes dominantes e chama as transformações históricas pelo seu verdadeiro nome: catástrofes. Não se furtando à observação da barbárie moderna, a alegoria é expressão de desencanto lúcido que desautoriza uma visão ingênua do progresso como promessa de felicidade. Como estratégia típica à arte moderna, ela exacerba o que há de fragmentário, infernal, na experiência cotidiana, explicitando um sentimento de exílio no universo da mercadoria, sem operar uma “regressão mítica” própria a uma idealização segundo a qual a nostalgia do artista levaria a imaginar belas totalidades. A alegoria moderna monta suas coleções de imagens e leva até o fim a dissociação, o não orgânico, numa imitação perversa, satânica, do estado de coisas, visando exorcizá-lo. A recusa da temporalidade do cálculo não gera uma defesa mítica de uma personalidade marcada pela inteireza, reduto de organicidade num mundo petrificado. Gera, como em Baudelaire, um mergulho para valer na fragmentação, na experiência de choque; gera o enfrentamento com uma noção nova do que seja a interioridade, enfrentamento no qual a dissociação homem / natureza expressa pelo barroco agora se transforma num dilaceramento interno do sujeito, expresso pela lírica moderna: o próprio “eu” se mostra como

interno do sujeito, expresso pela lírica moderna: o próprio "eu" se mostra como lugar do não orgânico e o desencanto do artista moderno "vê a caveira por dentro". Se o surrealismo é objeto do elogio do filósofo, é por sua recusa das continuidades ilusórias do senso comum e por seu olhar oblíquo para o objeto "retirado de contexto" e capaz de deflagrar associações liberadoras de dados recalcados. A memória capaz de ir fundo na experiência é involuntária, e sua capacidade de resgatar o passado se abre a partir de uma percepção trazida pelo acaso, efêmera, surpreendente, mostrando o quanto a verdade do sujeito lhe escapa, o quanto a sua identidade está longe de lhe ser transparente.

Memória involuntária, passado / presente, interioridade como coleção de momentos dispostos em mosaico, são temas proustianos que Benjamin retoma para elaborar seu comentário sobre a dissociação do "eu" no mundo contemporâneo. Como demonstra Sergio Paulo Rouanet em *Édipo e o anjo*,[6] os confrontos com Proust e Freud oferecem um referencial privilegiado para a caracterização do pensamento do filósofo, em particular sua visão de como podemos dar conta da experiência humana – biográfica, histórica – no tempo. As alusões de Benjamin à infância em Berlim – nas quais é óbvia a incidência do estilo de Proust – são elas próprias alegorias que se organizam como reminiscências na descontinuidade, coleção de fragmentos, associações, definições de lugares. Temos um painel que desqualifica qualquer cronologia ou a ideia da formação da identidade como totalidade orgânica em evolução. O filósofo não acha possível dar conta de si próprio através da exposição de um processo linear de crescimento. Ele admite que, neste mundo dissociado onde é peculiar a relação com os objetos, com o universo da mercadoria, haja uma nostalgia pela totalidade; todo o seu percurso não deixou de ficar marcado por tal anseio de integridade. Diante de uma experiência social em que a atividade produtiva se organiza de modo a reduzir o mundo interior a estilhaços, é legítima uma utopia de salvação, que vislumbre no horizonte uma totalização. No entanto, seu elogio ao mergulho radical no fragmento resulta de uma convicção: o perigo maior é partir da ideia de que o artista deve afirmar a totalização hoje. Se na própria configuração do tempo essa totalização não se faz presente, afirmá-la na bela aparência da arte é operação ilusória que favorece o que denomina "regressão mítica": uma redenção estética do mundo, uma experiência ilegítima de empatia e unidade que, tal como as coesões sociais de tom heroico e nacionalista exaltadas pela direita, escamoteia os conflitos e problemas de uma

sociedade que tem na fratura um dado de sua própria natureza.

## O DEBATE EM TORNO DA QUESTÃO DA IDENTIDADE

As dualidades fragmentação / totalização e dissociação / organicidade podem evidenciar problemas quando se discute a arte a partir da questão da identidade nacional. Suponhamos um movimento, como o modernismo brasileiro, que busca, ao mesmo tempo, a constituição de uma cultura nacional e a sintonia com a vanguarda dos grandes centros, marcadas pelo discurso opaco, pelas dissociações e pelo descompasso com a ordem burguesa da mercadoria. Se o artista europeu trabalha a sua falta de lugar na sociedade capitalista e, no movimento de sua problematização, formula uma crítica ao mito do progresso, o artista brasileiro, por exemplo, pode ver essa problematização resvalar para uma regressão mítica nacionalista de cunho conservador. Seu problema, nesse particular, é fazer a crítica do progresso, tal como se dá (influxo externo), sem desdobrá-la num sentimento nostálgico de que existe algo de puro, enraizado, autêntico, que as transformações ameaçam. Fazer enfim, a crítica do dinamismo predatório do capitalismo internacional sem cair no discurso patrimonial de preservação como matriz para toda uma política de resistência à dominação. De fato, historicamente o discurso da identidade nacional como totalidade orgânica foi, muitas vezes acoplado à crítica da ideia de progresso a partir da noção de caráter nacional. Uma vez que o progressismo pensa a história universal montando um processo teleológico ao qual ficam subordinados os destinos das particularidades nacionais, a resposta nacionalista a esse tom universalizante das transformações capitalistas pode ser a afirmação radical da legitimidade de um modo de sentir e ver, de um traço de comportamento, que está aquém e além da racionalidade técnica embutida na ideia de progresso (vide o historicismo romântico nacionalista nos moldes do alemão, e sua crítica ao iluminismo francês, primado da razão). Da defesa de um suposto caráter, passa-se à exaltação das raízes (origem deste) e as metáforas organicistas estabelecem o critério de autenticidade da produção cultural. Quando a nação vira organismo, há espaço para um tipo de nacionalismo bastante perigoso, o mesmo que preocupava Benjamin nos anos 20 e 30, para quem as estratégias alegóricas de dissociação eram lúcidas também enquanto antídoto para aquela resistência às

alienações contemporâneas pela via de uma coesão orgânica cujo solo é uma mitologia regressiva de tipo nacional, mitologia cuja exacerbação desemboca no fascismo.

A experiência modernista no Brasil, na sua vertente mais lúcida, mais criativa e de maior repercussão, carrega antídotos a essa redução fascista, na medida em que o projeto nacional se alia à sátira e à paródia moderna, o seu bom humor lançando o riso irônico à postulação nacional mais ufanista e provinciana. Quando trabalha a questão do “caráter nacional” – tema recorrente no pensamento social e estético –, o faz com todas as ironias de Mário de Andrade em *Macunaíma*.[7] Ao formular a estratégia antropofágica de libertação ante as amarras coloniais e beletristas, se afasta da postulação de uma organicidade na qual o autêntico e nacional se vinculam à ideia de pureza de raízes. Embora o ideário de Oswald de Andrade apresente ainda uma dose de regressão mítica, esteja cheio de contradições e se apegue a uma antropologia precária, sua tática fundamental de deglutição cultural não implica discriminações (puro / impuro) e vê o processo histórico da produção cultural se fazendo de intersecções, trocas, equívocos, conflitos, releituras, choques que impedem uma concepção da cultura nacional como resultado de um crescimento orgânico segundo a metáfora da raiz pura que desabrocha e se explicita como totalidade. A antropofagia vê como impossível essa miragem de integridade e olha com espírito lúdico para o jogo incessante de contaminações.

Essas são observações sobre a questão da alegoria e da identidade que incidem no percurso trilhado em minhas análises em que as tensões entre fragmento e todo, orgânico e não orgânico, estão presentes.

São Paulo, 2012.

1 Angus Fletcher, *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode* [1964]. Ithaca / Nova York: Cornell University Press, 1971.

2 Erich Auerbach, *Mimesis – The Representation of Reality in Western Literature* [1946]. Princeton: Princeton University Press, 1974 [ed. bras.: *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, trad. George Bernard Sperber e Suzi F. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971].

3 Jean Pépin, *Mithe et allégorie – Les Origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes* [1958]. Paris: Études Augustiniennes, 1976.

4 Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão* [1928], trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 60-61.

5 Id., ibid., p. 200.

6 Sergio Paulo Rouanet, *Édipo e o anjo – Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

7 Mário de Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* [1928]. Ed. crítica, coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris: ALLCA xxe Siècle / Brasília: CNPq, 1988.

# BIBLIOGRAFIA

ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Mário de Andrade – Ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

______. *Macunaíma – A margem e o texto*. São Paulo: Hucitec / Secretaria da Cultura Esportes e Turrismo, 1974.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional* [1983], trad. Lolio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* [1928]. Ed. crítica. coord. Telê Porto Ancona Lopez. Paris / Brasília: ALLCA XXe Siècle / CNPq, 1988.

______. *Aspectos da literatura brasileira* [1943], 4ª. ed. São Paulo / Brasília: Martins / INL, 1972.

______. *Poesias completas* [1955]. São Paulo: Martins, 1972.

______. *Cartas a Manuel Bandeira* [1958]. Rio de Janeiro: Ouro, 1968.

ANDRADE, Oswald de. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias – Manifestos, teses *de concurso e ensaios*. *Obras completas*. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, v. 6, 1972.

______. *Poesias reunidas*. *Obras completas*. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, V. 7, 1972.

______. *Teatro*. *Obras completas* – v. 8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

______. *Obras completas II – Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. São Paulo / Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. "Depois das vanguardas". *Arte em Revista*, São Paulo, Ceac, v. 5, n. 7, ago. 1983, pp. 4-24.

ARTAUD, Antonin. *The Theatre and Its Double* [1938], trad. Mary Caroline

Richards. Nova York: Grove Press, 1958.

AUERBACH, Erich. “Figura” [1944], in *Scenes from the Drama of European Literature – Six Essays*. Nova York: Meridian, 1959.

______. *Mimesis – The Representation of Reality in Western Literature* [1946], trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1974 [ed. bras.: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, trad. George Bernard Sperber e Suzi F. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971].

AVELLAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BADER, Wolfgang (org.). Brecht no Brasil – Experiências e influências. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoievski* [1929], trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita* [1949], trad. Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Imago 1975.

BAZIN, André. *Qu’Est-ce que le cinéma?* [1958-62], 4 v. Paris: Éd. du Cerf, 1975 [ed. bras.: *O cinema: Ensaios*, trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991].

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão* [1928], trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

______. *Illuminations* [1968], trad. Harry Zohn. Nova York: Schocken Books, 1969.

______. *Charles Baudelaire – Un Poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste [1969]. Paris: Payot, [1974?].

______. “Sobre o conceito da história”, in *Obras Escolhidas i*: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

______. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

______. *Cinema brasileiro – Propostas para uma história* [1977]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

______. *Cineastas e imagens do povo.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

______. O voo dos anjos – Bressane, Sganzerla: estudo sobre a criação cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude & José Teixeira COELHO (orgs.). *Terra em transe, os herdeiros – Espaços e poderes*. São Paulo: ComArte, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude & Maria Rita Eliezer GALVÃO. *Cinema – Repercussões em caixa de eco ideológica: as ideias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo / Rio de Janeiro: Brasiliense / Embrafilme, col. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, 1983.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara* [1965]. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno – Ensaios de crítica literária e ideológica.* São Paulo: Ática, 1988.

BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic* [1964], 13ª. ed, trad. John Willett. Nova York: Hill & Wang, 1977.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* [1976]. Nova York: Columbia University Press, 1985.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil* [1936], 15ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Macunaíma – Da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio / Embrafilme, 1978.

______. *Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960 / 70* [1980], 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CAILLOIS, Roger. *L'Homme et le sacré* [1939]. Paris: Gallimard, 1950.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa – Antologia crítica da moderna*

*música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* [1969], 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

______. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CHAMIE, Mário. "As metáforas da transigência", in *A linguagem virtual*. São Paulo: Quiron, 1976.

COHN, Norman. *The Pursuit of the Millenium – Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages* [1957]. Nova York: Oxford University Press, 1970.

COLLINGWOOD, Robin George. *A ideia de história* [1946], trad. Alberto Freire. Lisboa: Presença, [1978].

CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: MEC / Iseb, 1958.

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise* [1984]. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

______. "Narcisismo em tempos sombrios", in Heloisa Rodrigues Fernandes (org.). *Tempo do desejo – Sociologia e psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DAMATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro* [1979]. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

DANTAS, Vinicius & Iumna Maria SIMON. "Poesia ruim, sociedade pior". *Novos Estudos Cebrap, n.* 12, São Paulo, jun. 1985, pp. 48-61.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados* [1964], trad. Perola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1970.

EISENSTEIN, Sergei M. "A Course in Treatment" [1932], in Jay Leyda (org.). *Film Form – Essays in film Theory*. Nova York: Hartcourt, Brace & World, 1949.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno – Arquetipos e repetición* [1949], trad. Ricardo Anaya. Madri / Buenos Aires: Alianza / Emecé Ed., 1972.

______. *Le sacré et le profane* [1957]. Paris: Gallimard, 1965.

______. *Mito e realidade* [1964], trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ENCICLOPÉDIA Einaudi. v. *14: Estado-Guerra* [1977-84]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

FAUSTINO Mário. “Balada”, in *O homem e sua hora e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

FAUSTO NETO, Antônio. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis: Vozes, 1978.

FAUSTO, Boris & Sérgio BUARQUE DE HOLANDA (orgs.). *História geral da civilização brasileira* [1963-84], t. III*: O Brasil republicano,* v. 9: Sociedade e instituições – 1889-1930. Rio de Janeiro / São Paulo: Bertrand Brasil / Difel, 1985.

______. (orgs.). *História geral da civilização brasileira* [1963-84], t. III: *O Brasil republicano*, *v.* 10: Sociedade e política – 1930-1964. Rio de Janeiro / São Paulo: Bertrand Brasil / Difel, 1986.

______. (orgs.). *História geral da civilização brasileira* [1963-84], t. III*: O Brasil republicano*, v. 11: Economia e cultura – 1930-1964. Rio de Janeiro / São Paulo: Bertrand Brasil / Difel, 1986.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: M. Limonad / Embrafilme, 1986.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel – O passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1979.

FERRO, Sérgio. “Ambiguidade da pop art – O ‘Buffalo ii’ de Rauschenberg”, in *Galeria de Arte Moderna*, n. 3, Rio de Janeiro, jan. 1967, pp. 17-19.

FLETCHER, Angus. *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode* [1964]. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1971.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things – An Archaelogy of the Human Sciences* [1966], trad. Alan M. Sheridan Smith. Nova York: Vintage Books, 1970 [ed. bras.: *As palavras e as coisas – Uma arqueologia das ciências humanas*, trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1966].

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism – Four Essays* [1957]. Princeton: Princeton University Press, 1973.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Burguesia e cinema* – O caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Embrafilme, 1981.

GERBER, Raquel. (org.). *Glauber Rocha. Rio de Janeiro*: Paz e Terra, 1977.

______. *O mito da civilização atlântica – Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis / São Paulo: Vozes / Sec. Est. Cultura, 1982.

GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

GOMBRICH, Ernst. *Symbolic images – Studies in the Art of Renaissance II* [1972], 2ª. ed. Oxford: Phaidon, 1978.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema – Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1980.

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura* [1949], trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GREENBERG, Clement. "Avant-garde and Kitsch" [1939], in Rosenberg Bernard & David Manning White (eds.). *Mass Culture – The Popular Arts in America*. Glencoe: The Free Press, 1957.

GREENBLATT, Stephen Jay (org.). *Allegory and Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

HEGEL, Georg Willherm Friedrich. *Lecionnes de la filosofia de la historia universal* [1837]. Barcelona: Zeus, 1970.

HOBSBAWM, Eric J. *Bandits* [1969]. Nova York: Laurel Editions, 1971.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – Tradução do "Prefácio de Cromwell"* [1862]. Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1977.

HUYSSEN, Andreas. *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture, Postmodemism. Bloomington*: Indiana Univ. Press, 1986.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

JAMES, David E. *Allegories of Cinema – American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: t.

A. Queiroz, 1982.

______. *Cinema novo x 5 – Masters of Contemporary Brazilian Film*. Austin: University of Texas Press, 1984.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – Configuração na pintura e na literatura* [1957], trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KHOTE, Flávio René. *A alegoria* [1985]. São Paulo: Ática, 1986.

KITTO, Humphrey Davy Findley. *Greek Tragedy – A Lierary Study* [1939]. Londres: Methuen, 1984.

KOTT, Jan. *Shakespeare our Contemporary* [1961], trad. Boleslaw Taborski. Nova York: W. W. Norton & Co., 1974.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise* [1969], trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930 – A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo – A vida americana numa era de esperanças em declínio* [1979], trad. Ernani Paveli Moura. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro – História de uma ideologia* [1969]. São Paulo: Pioneira, 1976.

LEWIS, Clive Staples. *The Allegory of Love – A Study in Medieval Tradition* [1936]. Nova York: Oxford University Press, 1976.

LIPPARD, Lucy R. *Pop art* [1966]. Londres: Thames & Hudson, 1967.

LOUZADA FILHO, Oswaldo Correa. “O contexto tropicalista”. *Aparte*, n. 2, São Paulo, Tusp, mai.-jun. 1968.

LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje* [1958], trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada, 1969.

______. *Writer & Critic and other Essays* [1970]. Ed. e trad. Arthur D. Kahn. Nova York: Grosset & Dunlap, 1974.

MAN, Paul de. “The Rhetoric of Temporality”, in Charles S. Singleton (org.). *Interpretation – Theory and Practice*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1969.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização – Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* [1955], trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

MARTINS, Luciano, "*Terra em transe*". *Revista Civilização Brasileira*, n. 14, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, jul. 1967.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. "Dialética da malandragem". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

______. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

______. "Literatura e subdesenvolvimento" [1970]. *Argumento*, v. 1, n. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, out. 1973, pp. 6-24.

______. *Literatura e sociedade – Estudos e teoria de história literária* [1965]. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1978.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alaúde – Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

______. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MENDES, Adilson. (org.) Ismail Xavier – Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna – O problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro / São Paulo: Forense-Universitária / Edusp, 1974.

MESQUITA, Fernando. "A solidão lunar". *Cine Olho*, São Paulo, n. 5 / 6, jun.-ag. 1979, pp. 62-74.

MOLES, Abraham A. *O kitsch – A arte da felicidade* [1971], trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975

MONTEIRO, Duglas Teixeira. *Os errantes do novo século* [1972]. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política – Arena, oficina e opinião*. São Paulo: Proposta Editorial / Secretaria do Estado da Cultura, 1982.

MOTA, Carlos Guilherme. *A ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*[1977]. São Paulo: Editora 34, 2008.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo e Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASOLINI, Pier Paolo. "Le Cinema de poésie" [1965], in *L'Expérience hérétique* [1972], trad. Anna Rocche Pullberg. Paris: Payot, 1976.

PASTA JR., José Antônio. "O ponto de vista da morte". Revista da Cinemateca Brasileira, n.1, São Paulo, 2012.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação* [1989], trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.

PÉPIN, Jean. *Mithe et allégorie – Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes* [1958]. Paris: Études Augustiniennes, 1976.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha* – [*avec des*] *textes et Entretiens de Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinema, 1987.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo – Crítica teatral* (*1964-1968*). São Paulo: Perspectiva, 1987.

______. *O teatro brasileiro moderno – 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1988.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira* [1928]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma* [1955]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus, 1965.

______. *Os cangaceiros* [1968]. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-73) – A representação em seus limites.* São Paulo / Rio de Janeiro: Brasiliense / Embrafilme, 1986.

______. (org.). *História do cinema brasileiro.* São Paulo: Art Ed., 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais – Anos 50, 60, 70.*

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo* [1981]. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
______. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Orlando Senna (org.). Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1985.
RODRIGUES, Nélson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues – Tragédias Cariocas i*, 4ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 3, 1985.
ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. “Le Film comme texte”. *Le Français Aujourd’ hui*, Paris, n. 32, jan. 1976.
ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto – Ensaios* [1969]. São Paulo: Perspectiva, 1976.
______. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
ROSS, Andrews. *No Respect – Intellectuals & Popular Culture*. Nova York: Routledge, 1989.
ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo – Itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
ROUGEMONT, Denis de. *L’Amour et l’occident* [1939]. Paris: Union Générale d’Editions, 1972.
SANTAELLA BRAGA, Maria Lúcia. *Convergências – Poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1984.
SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos – Ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
______. *Que horas são? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação – As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-69)”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 26, São Paulo, mar. 1990.
SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latin*a. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other Essays.* Nova York: Delta

Book, 1966.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido – Literatura e cinema de desmistificação*, trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. "Os confins da ignorância". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 26/07/1969, p. 4.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas* [1969], trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

______. *Théories du symbole*. Paris: Seuil, 1977 [ed. bras.: *Teorias do símbolo*, trad. Enide Abreu Dobránsky. Campinas / São Paulo: Papirus, 1996].

______. (org. apres. trad. fr.). *Teoria da literatura – Texto dos formalistas russos* (1965), v. 1, trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al., org. Dionisio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOLEDO, Caio Navarro de. *Iseb – Fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.

TORQUATO NETO [Torquato Pereira de Araújo Neto]. *Os últimos dias de paupéria*. Ana Maria Silva Duarte & Waly Salomão (orgs.). São Paulo: Max Limonad, 1982.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular – De olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VIEIRA, João Luiz, "Este é meu, é seu, é nosso – Introdução à paródia no cinema brasileiro". *Filme Cultura*, v. XVI, n. 41 / 42, Rio de Janeiro, mai. 1983.

WEFFORT, Francisco Corrêa. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WISNIK, José Miguel. "Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)", in Ênio Squeff & José Miguel Wisnik. *Música*, col. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.

______. "A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda", in A. Novaes (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

XAVIER, Ismail (org.). "O mal-estar na incivilização". *Cine Olho*, n. 5/6, São Paulo, jun.-ago. 1979, pp. 54-62.

______. *Allegories of Underdevelopment – From the Esthetics of Hunger to the Esthetics of Garbage*. Tese de doutorado. Nova York: New York University,

1982.

______.”*Os deuses e os mortos*: maldição dos deuses ou maldição da história?”. *Ilha do Desterro*, n. 32. Florianópolis: UFSC, jan.-jun. 1997.

______. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, v. 5, 1983.

______. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* [1983]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

______. “Do metacinema ao pastiche industrial – O cacoete pós”. *Folha de S.Paulo*, Suplemento Folhetim, n. 434, São Paulo, 12/05/1985, pp. 2-4.

______. *Alegorias do desengano – A resposta do cinema novo à modernização conservadora*. Tese de livre-docência. São Paulo: ECA-USP, 1989. Mimeo.

______. “*A idade da terra* e sua visão mítica da decadência”. *Cinemais*, n. 13, Rio de Janeiro, 1998.

______. “De monumentos e alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani”. *Estudos de cinema*, n. 2. São Paulo: PUC-SP, 2000.

______. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

______. “A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latinoamericano”. *Nossa América – Revista do Memorial da América Latina*, n. 17, São Paulo, 2002.

______. “Graciliano herói”. *Filme Cultura*, n. 44, abr.-ago. 2004.

______.“*Iracema*: o cinema-verdade vai ao teatro”. *Devires: cinema e humanidades*, v. 2, n. 1, Belo Horizonte, 2004.

______. “Da violência justiceira à violência ressentida”. *Ilha do Desterro*, n. 51. Florianópolis: UFSC, 2006.

______. “A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em *Metropolis*”, in Maria Helena Capelato; Eduardo Morettin; Marcos Napolitano & Elias Thomé Saliba (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual.* São Paulo: Alameda, 2007.

______. “Viagem pela heterodoxia”. *Significação*, n. 14. São Paulo: USP, NOV. 2008.

______. “O cinema brasileiro dos anos 90”, in Adilson Mendes (org.). *Ismail Xavier – Encontros.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

**REVISTAS**


*Arte em Revista*, n. 1 a 5. São Paulo: Kairós, 1979-82.

*Communications*, n. 8, Paris: Seuil, 1966.

*Dionysos*, n. especial “Teatro Oficina”, Rio de Janeiro, Serv. Nac. de Teatro, jan. 1982.

*Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1 a 21 / 22, 1965-68.

*Revista de Cultura Vozes*, n. especial “Cinema brasileiro hoje”, Petrópolis, v. 64, n. 5, jun.-jul. 1970.

*Tempo Brasileiro*, n. especial sobre a paródia, Rio de Janeiro, Tempo Bras., n. 62, jul.-set. 1981.

# SOBRE O AUTOR

ISMAIL XAVIER nasceu em 9 de junho de 1947, em Curitiba, Paraná. Formou-se em engenharia mecânica na Escola Politécnica [USP] e em comunicação social (habilitação cinema) na Escola de Comunicações e Artes [ECA-USP], em 1970. Ingressou no mestrado em teoria literária [FFLCH-USP], orientado pelo professor Paulo Emílio Sales Gomes, apresentando, em 1975, a dissertação *À procura da essência do cinema: o caminho da avantgarde e as iniciações brasileiras*. Em 1980, recebeu o título de doutor com a tese *Narração contraditória: uma análise do estilo de Glauber Rocha, 1962-64*, orientada por Antonio Candido de Mello e Souza, publicada sob o título *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. Em 1982, tornou-se Ph.D. em Cinema Studies pela Graduate School of Arts and Science, da New York University, onde realizou também pós-doutorado, finalizado em 1986. Publicou em 1993 um volume que reúne a tese escrita para a NYU e a tese de livre-docência: *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Desde 1989 desenvolve seus trabalhos com o apoio do cnpq. Foi professor-visitante na New York University, no Department of Cinema Studies (1995), University of Iowa, no Communication Studies Department (1998), Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, na UFR Cinéma et Audiovisuel (1999 e 2011), University of Leeds (2007), University of Chicago (2008), Universidade de Buenos Aires (2011) e Universidad Nacional de La Plata (2011).

De 1971 a 2007, lecionou no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP [RDIDP]. Aposentado, é professor do Programa de Pós-graduação Meios e Processos Audiovisuais. Sua intensa atuação na universidade prolonga-se nas gerações de alunos de mestrado e doutorado que orientou na área de cinema e na participação em núcleos de pesquisa (como o Centro de Estudos da Metrópole). Em 2009, recebeu da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação [Intercom] o Prêmio Luiz Beltrão de Ciências da Comunicação na categoria Maturidade

Acadêmica. Em 2011, o Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images et Institut de Recherche sur le Cinéma et l’Audiovisuel, da Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle promoveu o evento especial Carte Blanche – “Journée d’étude Ismail Xavier, ‘L’Allégorie au cinéma: Entre l’histoire et la théorie’”, dedicado à sua produção acadêmica.

Xavier é membro do Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira desde 1975, e faz parte do conselho editorial das revistas acadêmicas *Novos Estudos Cebrap* e *Literatura e Sociedade*. Desde 2001, coordena a coleção “Cinema, Teatro e Modernidade” na Cosac Naify. É autor de dezenas de artigos em revistas acadêmicas e de dez livros sobre teoria do cinema e cinema brasileiro.

**LIVROS**

*O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977 (3ª. edição revista e ampliada, 2005) [ed. arg.: *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008].

*Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

*A experiência do cinema* (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1983 (2ª. edição com posfácio, 1991).

*Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

*D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

*O desafio do cinema* (em colaboração com Jean-Claude Bernardet e Miguel Pereira). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

*O cinema no século* (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

*Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

*O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

*O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

*Nelson Rodrigues e o cinema* (org. em colaboração com Eugênio Puppo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

*Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Paris: L'Harmattan, 2008.
*Ismail Xavier – Encontros.* Mendes, Adilson (org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

**AGRADECIMENTOS**

Este livro é uma síntese do que produzi nos anos 80, em especial as teses *Alegorias do subdesenvolvimento: da estética da fome à estética do lixo* (Universidade de Nova York, 1982) e *Alegorias do desengano: a resposta cinemanovista à modernização conservadora*.

Antes da primeira edição (1993), tive a oportunidade de discutir partes deste trabalho com colegas e professores. Neste sentido, reitero o agradecimento a Antonio Candido, João Alexandre Barbosa, Boris Schnaiderman, Eduardo Peñuela Cañizal, Jean-Claude Bernardet, Robert Stam, Annette Michelson, William Simon, Randal Johnson e Emir Monegal. Além disso, o diálogo com estudantes nos cursos que dei na eca-usp tiveram um enorme papel na reformulação de ideias. Para a revisão final, foi decisiva a contribuição dos amigos Vinícius Dantas, Iúmna Maria Simon e José Miguel Wisnik, a quem estendo meu agradecimento.

Gostaria de mencionar os apoios recebidos da Capes, da Comissão Fulbright e do CNPq durante a condução das pesquisas. Sem a colaboração da Cinemateca Brasileira, da Cinemateca do MAM- RJ, bem como de Regina Martins, Zeca Mauro, Fernando José Alves, Mauro Domingues e Ana Viegas, a reprodução de fotogramas dos filmes analisados não teria sido possível.

Ismail Xavier

Coleção **Cinema, teatro e modernidade**

Léxico do drama moderno e contemporâneo
*Jean-Pierre Sarrazac*

Teoria do drama moderno [1880-1950]
*Peter Szondi*

Cinefilia
*Antoine de Baecque*

Drama em cena
*Raymond Williams*

O ornamento da massa
*Siegfried Kracauer*

Teatro pós-dramático
*Hans-Thies Lehmann*

Crítica da imagem eurocêntrica
*Robert Stam, Ella Shohat*

Discurso sobre a poesia dramática
*Denis Diderot*

Teoria do drama burguês
*Peter Szondi*

Cinema, vídeo, Godard
*Philippe Dubois*

O olho interminável [cinema e pintura]
*Jacques Aumont*

Shakespeare nosso contemporâneo
*Jan Kott*

Tragédia moderna
*Raymond Williams*

Eisenstein e o construtivismo russo
*François Albera*

O cinema e a invenção da vida moderna
*Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (org.)*